

Treball de Fi de Grau

Títol

Pies descalzos

El periodismo manga como género periodístico

Autoria

Celia Sales Valdés

Professorat tutor

Joaquim Puig-González

Grau

Comunicació Audiovisual	<input type="checkbox"/>
Periodisme	<input checked="" type="checkbox"/>
Publicitat i Relacions Públiques	<input type="checkbox"/>

Tipus de TFG

Projecte	<input type="checkbox"/>
Recerca	<input checked="" type="checkbox"/>

Data

03/06/2019

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	<i>Hadashi no Gen. El periodisme manga com a gènere periodístic</i>		
Castellà:	<i>Pies descalzos. El periodismo manga como género periodístico</i>		
Anglès:	<i>Barefoot Gen. Manga journalism as a journalism genre</i>		
Autoria:	Celia Sales Valdés		
Professorat tutor:	Joaquim Puig-González		
Curs:	2018/19	Grau:	Comunicació Audiovisual
			Periodisme
			Publicitat i Relacions Públiques

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Periodisme, còmic, manga, objectivitat, subjectivitat, honestedat
Castellà:	Periodismo, cómic, manga, objetividad, subjetividad, honestidad
Anglès:	Journalism, comic, manga, objectivity, subjectivity, honesty

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	Des de la publicació de <i>Maus</i> de Spiegelman i de les obres de Sacco, es va anar estenent la convicció entre el gremi que el “periodisme còmic” és una branca del periodisme. En aquest treball ens proposem esbrinar si un tipus de <i>manga</i> , variant japonesa del còmic que ha esdevingut un fenomen de masses, pot considerar-se periodístic, si existeix el “periodisme manga”. Amb aquest objectiu, ens centrarem en l’anàlisi del <i>manga</i> autobiogràfic <i>Hadashi no Gen</i> de Keiji Nakazawa, una crònica sobre els efectes que va tenir la bomba atòmica a Hiroshima i les històries dels seus supervivents, els <i>hibakusha</i> .
Castellà:	Desde la publicación de <i>Maus</i> de Spiegelman y de las obras de Sacco se ha ido extendiendo la convicción entre el gremio de que el “periodismo cómic” es una rama más del periodismo. En este trabajo intentaremos averiguar si cierto tipo de <i>manga</i> , la variante japonesa del cómic que se ha convertido en un fenómeno de masas, puede considerarse periodístico, si existe el “periodismo manga”. Para ello, nos centramos en el análisis del <i>manga</i> autobiográfico <i>Pies descalzos</i> de Keiji Nakazawa, una crónica sobre los efectos que tuvo la bomba atómica en Hiroshima y las historias de sus supervivientes, los <i>hibakusha</i> .
Anglès:	Since <i>Maus</i> by Spiegelman and the works of Sacco were published the conviction that comic-journalism is another branch in journalism has been an important topic in the guild. In the following dissertation we intend to find out if a certain kind of <i>manga</i> , the japanese variation of comic that has become a mass phenomenon over the last few years, can be considered journalistic, if there is “manga-journalism”. Thus, we will focus in analysing the autobiographical manga <i>Barefoot Gen</i> by Keiji Nakazawa, which chronicles the devastating effects of the atomic bomb in Hiroshima and the stories of its survivors, the <i>hibakushas</i> .

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Pies descalzos

El *periodismo manga* como
género periodístico



Autora

Celia Sales Valdés

Tutor

Joaquim Puig-González

Trabajo de Fin de Grado

Periodismo

Curso 2018/2019

Deseo dar las gracias a mi tutor, Quim, por su labor de acompañamiento constructivo en la elaboración de este trabajo; a mis padres, por el apoyo moral durante todo el proceso y por haberme introducido en el mundo del manga y del anime; a mi hermano Marc, por compartir conmigo las series de nuestra infancia, y al periodismo, por permitir dar voz a los que no la tienen.

Dedico estas páginas a las víctimas del horror atómico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. PERIODISMO Y GÉNEROS PERIODÍSTICOS	6
1.1. Relación entre los géneros periodísticos y los géneros literarios	9
1.2. Tipologías de géneros periodísticos	11
2. EL PERIODISMO EN VIÑETAS	18
2.1. Periodismo gráfico y géneros periodísticos	18
2.2. De la tira humorística al cómic periodístico	20
2.3. El cómic como propaganda	23
2.4. Las revistas satíricas y el cómic de no ficción autobiográfico	25
2.5. El cómic de no ficción autobiográfico como periodismo: Art Spiegelman	29
3. PERIODISMO CÓMIC	34
3.1. El periodismo cómic como género periodístico: Joe Sacco	35
3.2. Características del periodismo cómic	41
4. EL MANGA.....	45
4.1. Historia del manga.....	47
4.1.1. El manga como “producto esencialmente japonés”	47
4.1.2. El manga como “producto híbrido”	50
4.1.3. El manga como propaganda	52
4.1.4. El manga de posguerra	54
4.1.5. El manga como fenómeno de masas	58
4.2. La cultura japonesa y su relación con el manga	59
4.3. Características del manga contemporáneo	60
4.4. El manga y sus géneros	63

5. ANÁLISIS DE PIES DESCALIZOS DE KEIJI NAKAZAWA	67
5.1. La historia de Keiji Nakazawa.....	68
5.1.1. Una sociedad imperialista y belicista	70
5.1.2. La caída de las bombas atómicas	73
5.1.3. La posguerra: los hibakusha y la cultura de la vergüenza	77
5.1.4. De profesión, mangaka.....	80
5.2. Un manga sobre la bomba atómica.....	84
5.2.1. ¿Por qué un manga sobre la bomba atómica?	84
5.2.2. Un manga para informar, entretener y formar.....	86
5.2.3. La historia de Gen Nakaoka	91
5.2.4. Personajes de Pies descalzos	93
5.3. ¿Pies descalzos es un manga periodístico?.....	104
5.3.1. Un manga autobiográfico	107
5.3.2. Un manga realista y de ficción	111
5.3.2.1. Convertir a personas en personajes	113
5.3.2.2. El infierno en la tierra.....	115
5.3.3. Un manga periodístico	123
5.3.4. De la ciudad en llamas a la ciudad al atardecer.....	126
CONCLUSIONES	130
BIBLIOGRAFÍA.....	135
ANEXOS.....	140
ANEXO 1: TABLA DE HECHOS HISTÓRICOS	141
ANEXO 2: FOTOGRAFÍAS DE LA BOMBA ATÓMICA.....	144

INTRODUCCIÓN

Cuando tenía cuatro o cinco años mis padres me llevaron al cine a ver *La princesa Mononoke* del maestro del anime Hayao Miyazaki, creyendo que era un film apto para niños. La sorpresa llegó cuando en la pantalla empezaron a aparecer animales poseídos por demonios, escenas de hombres y mujeres descuartizados, lobos que se comían a humanos, violencia y sangre a raudales. Para una niña tan pequeña aquellas imágenes eran demasiado fuertes, así que mis padres tuvieron que sacarme de la sala entre lágrimas y sollozos. Años después me convertí en fan de las series de anime que fueron estrenando en el canal K3 hasta llegar a convertirme en una “frikí” de este género. Cuando, ya mayor, volví a ver *La princesa Mononoke* quedé fascinada: el dibujo, la trama, la simbología, el mensaje ambientalista que lanzaba... todo ello era brillante.

Años más tarde, cuando ya había encontrado el oficio al que quería dedicar mi vida, el periodismo, mi padre me regaló los cuatro tomos de un manga que creía podía interesarme, *Pies descalzos* de Keiji Nakazawa. Se trataba de una obra autobiográfica, mezcla de realidad y ficción, sobre la historia de un superviviente de la caída de la bomba atómica en Hiroshima. Quedé impactada por la crudeza de los hechos que relataba y cómo los plasmaba en sus dibujos. No pude contener mis lágrimas en más de una ocasión.

La lectura de esos gruesos volúmenes activó un resorte en mi cabeza: encontré paralelismos significativos entre esta obra y algunas de las que había leído durante la carrera. En una asignatura sobre géneros periodísticos nos habían hablado de la existencia de un tipo de periodismo gráfico en formato de cómic, el *periodismo cómic*, una corriente encabezada por el periodista y dibujante Joe Sacco que con el tiempo ha ido sumando adeptos. Así es como surgió el tema de este trabajo de fin de grado.

Como se advierte en el propio título, el principal objetivo de esta investigación es averiguar si cierto tipo de manga puede considerarse periodístico y, por tanto, si el *periodismo manga* es un género periodístico. Las preguntas que han orientado esta investigación son las siguientes:

1	¿Qué elementos debe tener un documento para que podamos calificarlo de periodístico?
2	¿Puede considerarse el <i>periodismo cómic</i> un género periodístico consolidado?
3	¿El manga <i>Pies descalzos</i> puede considerarse un documento periodístico?
5	¿Existe el <i>periodismo manga</i> ?

Para dar respuesta a estas preguntas hemos dividido el trabajo en dos partes: una teórica, en la que ahondaremos en los conceptos de “periodismo”, “periodismo cómic” y “manga”, y otra parte práctica, en la que tomaremos como objeto de estudio la obra *Pies descalzos* para desvelar si puede ser un ejemplo de manga periodístico. En la primera parte, compuesta de cuatro capítulos, proporcionaremos las herramientas con las que efectuaremos el análisis de la obra de Nakazawa en la segunda.

Los cuatro primeros capítulos se dedican, pues, al marco teórico. En el primero, a partir de la lectura de autores que han teorizado sobre el tema, hablaremos brevemente sobre el concepto de “periodismo”, los géneros en los que se divide y sus principales características. En el segundo examinaremos la historia del cómic periodístico, desde su origen en las tiras humorísticas hasta su conversión en cómic informativo, gracias a obras como *Maus* del dibujante Art Spiegelman. En el tercer capítulo veremos cómo el periodismo cómic llega a consolidarse como un género periodístico con los cómics de Sacco. Finalmente, en el último capítulo del marco teórico analizaremos los orígenes del manga, su relación con la cultura japonesa, cómo éste llega a convertirse en un fenómeno de masas, los géneros que lo componen y si hay alguno cercano al periodismo.

El quinto y último capítulo corresponde a la parte práctica de nuestro trabajo. Para elaborarlo hemos procedido a la lectura atenta, no sólo de las más de 2.600 páginas del manga de Nakazawa, sino también de su autobiografía (*Hiroshima. The Autobiography of Barefoot Gen*). Al tratarse de un manga autobiográfico que mezcla realidad con ficción, primero hablaremos de la historia de su autor para poder discernir la parte verídica de la puramente ficticia del manga. A continuación, ahondaremos en la intención que tenía el dibujante cuando lo creó y analizaremos, echando mano de las lecturas del marco teórico, la historia, los

personajes y el estilo del dibujo para averiguar si esta obra comparte características con los cómics periodísticos y si puede llegar a considerarse como un manga periodístico.

Aunque el principal objetivo del trabajo pasa por averiguar si puede haber mangas periodísticos y si existe el periodismo manga como género periodístico, este estudio también busca explorar las nuevas formas de periodismo, en particular la potencialidad del periodismo cómic y poner en valor el manga *Pies descalzos*, que hace un análisis de la tragedia de Hiroshima y de la sociedad japonesa de la época, así como sus consecuencias, desde un punto de vista periodístico y antropológico.

1. PERIODISMO Y GÉNEROS PERIODÍSTICOS

Antes de pasar a hablar del periodismo cómic como nuevo género periodístico y su relación con el periodismo gráfico y el manga, es importante tener claros conceptos básicos como “periodismo” y “géneros periodísticos”, distinguir las tipologías que se han propuesto y sus características principales. Al definir estos conceptos estableceremos unas pautas que nos servirán para averiguar dónde podemos ubicar el manga dentro del panorama periodístico y si, concretamente, la obra *Pies descalzos* de Keiji Nakazawa (1939-2012) encaja en este esquema.

Al hablar de periodismo, la gente suele definirlo como la “actividad del periodista” y al periodista como el “profesional de la información” (Gomis, 1991, p. 35), y no son asociaciones incorrectas, pero hay definiciones que van más allá de las mismas. Para el periodista Gonzalo Martín Vivaldi el periodismo es “un medio de comunicación y expresión del pensamiento” y el periódico “un *mensaje* diario” (Martín Vivaldi, 1993, p. 23). El periodista elabora un mensaje que el periódico transmite, pero este mensaje está confeccionado con un lenguaje y un estilo característicos del periodismo que difieren de los de otras disciplinas como la filosofía o la literatura (*ibid.*).

Para Martín Vivaldi el lenguaje periodístico es “el lenguaje de la vida” (Martín Vivaldi, 1993, p. 24), en el que los hechos hablan a través de las palabras, que a veces se convierte en un lenguaje visual y que es diverso:

Como la propia vida, [el lenguaje periodístico] es variado, siempre diferente: unas veces docto, otras sereno; en ocasiones vivaz, exaltado; riente aquí, doliente allá; trágico o humorístico... Posee –debe poseer– todos los resortes expresivos y vitales propios y adecuados para expresar la variadísima gama del humano acontecer diario. Es pensamiento y es acción; es sensibilidad y reflexión; es ponderación y, a veces, hipérbole... (Martín Vivaldi, 1993, *ibid.*)

El periodista debe usar este lenguaje para elaborar su mensaje, pero también seguir un estilo concreto para el que Martín Vivaldi, en su manual *Géneros periodísticos*, establece unas pautas (“Cualidades y requisitos del buen estilo”) (Martín Vivaldi, 1993, pp. 29-35). Son estas dieciséis que mencionamos a continuación:

1	Claridad	Escribir para que lo entienda todo el mundo.
2	Concisión	Usar las palabras indispensables para expresar lo que se quiere decir.
3	Densidad	Estilo significativo, hechos y más hechos.
4	Exactitud	Ser exacto en los hechos que se explican y las palabras que usamos para explicarlos.
5	Precisión	Construir la frase para que tenga sentido.
6	Sencillez	Usar palabras de uso común.
7	Naturalidad	Transcripción de la personalidad del que escribe.
8	Originalidad	Decir las cosas tal como las vemos y sentimos.
9	Brevedad	Por cada frase, una idea.
10	Variedad	Variedad expresiva a la par con la variedad de los hechos.
11	Atracción	La prosa tiene que ser atractiva para el que la lee.
12	Ritmo	El ritmo viene marcado por los hechos que se narran.
13	Color	Describir los hechos de modo pintoresco.
14	Sonoridad	Explicar los hechos tal y como pasaron.
15	Detallismo	Los detalles son periodísticos.
16	Corrección y propiedad	Ser correcto desde el punto de vista gramatical y no olvidar las estructuras fundamentales del idioma en el que se escribe.

Tabla 1: “Cualidades y requisitos del buen estilo”. Elaboración propia a partir de las páginas 29-35 del manual *Géneros periodísticos* de Martín Vivaldi.

Otras condiciones que Martín Vivaldi no incluye en su listado, pero que cree sirven para el “buen hacer periodístico”, serían las de buscar la “elegancia, la discreción y el tacto” (Martín Vivaldi, 1993, p. 35). Y también nos habla de una última cualidad: la “fuerza”. Con 'fuerza' el autor se refiere a que el mensaje debe conseguir atrapar al lector, que quede grabado en su mente. Esta cualidad es una síntesis de todas las anteriores, es decir, según este autor, si un texto es claro, conciso, denso, exacto, preciso, sencillo, natural, original, breve, variado, atractivo, tiene ritmo, color y sonoridad, hace hincapié en los detalles y es correcto, entonces siempre tendrá fuerza (Martín Vivaldi, 1993, pp. 36s).

Por su parte, la investigadora Gabriela Loayza considera que el periodismo no sólo sirve para recolectar información y transmitirla al público en general, sino que “puede convertirse en una herramienta para visibilizar tanto a sectores olvidados de la sociedad (los ancianos, los niños, los mendigos) como a sociedades olvidadas por el mundo” (Loayza, 2008, pp. 161s). El periodismo da voz a los que no la tienen –siendo siempre fiel al principio de veracidad– para intentar alcanzar la verdad, y esto sólo puede conseguirse mediante un proceso de investigación y documentación.

Lorenzo Gomis define el periodismo como “un fenómeno de interpretación, y más exactamente un método para interpretar periódicamente la realidad social del entorno humano, método que comporta unos hábitos y supuestos” (Gomis, 1991, p. 36). En su libro *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*, en el que explica, tal como indica el título, cómo se construye el presente en los medios de comunicación social, Gomis justifica por qué considera que el periodismo es un “método de interpretación”:

El periodismo es, pues, un método de interpretación, primero, porque escoge entre todo lo que pasa aquello que considera ‘interesante’. Segundo, porque interpreta y traduce a lenguaje inteligible cada unidad de la acción externa que decide aislar (noticia) y además distingue en ella entre lo que es más esencial e interesante (recogido en el *lead* o primer párrafo y destacado en el título) y lo que lo es menos. Tercero, porque además de comunicar informaciones así elaboradas, trata también de situarlas y ambientarlas para que se comprendan (reportajes, crónicas) y de explicarlas y juzgarlas (editorial y, en general, comentarios). (Gomis, 1991, p. 38)

En definitiva, según Gomis, el periodista interpreta un fragmento (el más reciente y que encaja en un espacio y tiempo concretos) de la “realidad humana social”, lo descifra para poderlo hacer inteligible a un público heterogéneo y, una vez interpretado, elabora un mensaje con el uso del lenguaje informativo, que el medio de comunicación percibe, descodifica, elabora, combina, transforma y emite al público en general (Gomis, 1991, p. 36). Pero esta realidad tiene que llegar al público de forma completa, y es aquí donde entran en juego los denominados géneros periodísticos, que permiten entenderla mejor.

Para el periodista catalán “los géneros periodísticos nacen como herederos de los géneros literarios, pero la necesidad de los géneros en el periodismo es más inmediata y urgente que

en la literatura” (Gomis, 1991, p. 44). El profesor, escritor y periodista Bernardino Martínez Hernando comparte la idea de Gomis de que el periodismo es un método de interpretación sucesivo de la realidad y considera que los géneros periodísticos “son formas de expresión y representación de dicha realidad”¹.

Asimismo, el catedrático José Luis Martínez Albertos, en su libro *Redacción periodística*, define los géneros periodísticos como “aquellas modalidades de la creación literaria concebidas como vehículos para realizar una estricta información de actualidad, y que están destinadas a canalizarse a través de la prensa escrita” (Martínez Albertos, 1974, pp. 61s). Sin embargo, la periodista canadiense Sonia F. Parratt considera que los géneros periodísticos son independientes de los literarios porque “se han desarrollado de un modo particular propio de la prensa” (Parratt, 2008, p. 16).

1.1. Relación entre los géneros periodísticos y los géneros literarios

Como hemos visto, si el periodismo es un método de interpretación de la realidad, los géneros periodísticos son los canales de comunicación que permiten descifrarla y comprenderla mejor. Los géneros nacieron de la necesidad que tenía el periodismo de llegar al público generalista con una estructura y un lenguaje simples. Al principio, hasta mediados del siglo XIX, autores e investigadores vinculaban estrechamente los géneros periodísticos con los géneros literarios, pero con la aparición de las agencias de prensa se comenzó a desarrollar la noticia, que tenía unas características propias que diferían de las establecidas en los géneros literarios (Matos, 2017, pp. 23s).

Así, los géneros periodísticos empezaron a evolucionar y a tomar una forma propia, la de los medios de comunicación de masas. Debido a esas diferencias hay autores que consideran que enlazar periodismo y literatura es una aberración: el primero usa un lenguaje simple y busca la objetividad, mientras que el segundo es un arte en el que la subjetividad juega un papel principal, y, por lo tanto, dedicarse al periodismo es echar a perder el talento literario. Sin

¹ Martínez Hernando, B. (1998). "Alicia en el país de los géneros, Géneros periodísticos y géneros literarios". *Comunicación y Estudios Universitarios*. Valencia: 51-60. Citado en Parratt, 2008, p. 18.

embargo, hay otros autores como el propio Martín Vivaldi que defienden que el periodismo es, más que una tarea informativa, un arte.

Para Martín Vivaldi periodismo y literatura son “dos modos de hacer paralelos –algunas veces convergentes– cuya coincidencia fundamental estriba en la común necesidad de utilizar la palabra como utensilio de trabajo y la frase como vehículo de pensamiento” (Martín Vivaldi, 1993, p. 248). Este periodista no acepta el argumento de que el periodismo es objetivo y la literatura subjetiva porque ambos se retroalimentan:

Si la Literatura hoy es –debe ser– un *mensaje comprometido*, un reflejo fiel del mundo en que se vive, el Periodismo –el gran Periodismo– es, además de comunicación, revelación, descubrimiento de ese mundo. (Martín Vivaldi, 1993, p. 249)

Además, Martín Vivaldi lleva su argumento al extremo cuando sostiene que la literatura es un lujo, en tanto que el periodismo es una necesidad (Martín Vivaldi, 1993, p. 250). El periodista opina que la gente no puede vivir ajena a lo que pasa a su alrededor en el mundo real, pero sí puede prescindir de la fantasía. Gomis también cree que las diferencias entre los géneros periodísticos y los literarios dan lugar a que “el concepto de género periodístico sea aún más necesario al periodismo de lo que el género literario es a la teoría literaria” (Parratt, 2008, p. 17) porque el segundo imita la realidad a través de la ficción mientras que el primero informa sobre hechos reales.

Por todo esto Martín Vivaldi cree que los géneros periodísticos beben de los géneros literarios y, concretamente, que hay géneros que, tratados en profundidad, siempre siendo fieles a la realidad, como el reportaje, la crónica, los artículos, las entrevistas, son también géneros literarios. Porque –concluye este autor– “el periodismo no es un arte literario menor; *es un arte literario distinto*” (Martín Vivaldi, 1993, p. 251).

En el siguiente apartado echaremos un vistazo a diferentes clasificaciones de los géneros periodísticos que proponen diversos autores y veremos cómo algunos vinculan los géneros periodísticos y los literarios en tanto que otros rechazan hacerlo. También examinaremos algunas de las características de estos géneros para poder determinar si es cierto que beben o no de la literatura.

1.2. Tipologías de géneros periodísticos

Una definición simple de "géneros periodísticos" es que son categorías en las que se clasifican los textos o piezas periodísticas que elabora el profesional de la información. Los géneros periodísticos han evolucionado con la profesión misma y, a causa del desarrollo de las nuevas tecnologías, con la aparición de nuevos hábitos y lectores, han surgido nuevos formatos como el uso periodístico del "cómic", que analizaremos más adelante, o los "géneros ciberperiodísticos".

A lo largo del tiempo las clasificaciones de estos géneros han suscitado mucho debate entre los autores: unos prefieren clasificarlos según el estilo, otros por su estructura, otros por su función, etc. Hay múltiples teorías de los géneros periodísticos, que van cambiando en función, entre otros factores, del lugar en el que se elaboran. Por ejemplo, encontramos que en el ámbito hispano se suele diferenciar entre los géneros informativos, los opinativos y los interpretativos, mientras que en el europeo se apuesta por la clasificación binaria propia del mundo anglosajón que distingue los *stories* (relatos informativos) de los *comments* (escritos de opinión) (Matos, 2017, p. 25).

Siguiendo la línea hispana, tenemos la clasificación que propone Ana F. Aldunate, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en su libro *Géneros periodísticos*. En esta obra la autora sitúa los tres géneros periodísticos clásicos –"periodismo informativo", "periodismo interpretativo" y "género de opinión"– como las tres principales categorías, incluyendo en cada una de ellas unas "unidades de redacción" (párrafo, crónica, entrevista pregunta-respuesta, reportaje, editorial y comentario o columna), que define como los esquemas que sirven para "envasar" las noticias (Aldunate, 1989, p. 12). Según Aldunate estos tres géneros emplean las mismas unidades de redacción, aunque de diferente manera.

Por "periodismo informativo" la autora entiende aquel género que sirve para informar, basado en hechos, en el que se emplea un lenguaje simple, que depende de la actualidad y la inmediatez, que busca responder a las 5W², que sigue el esquema de la pirámide invertida³ y

² Las 5W son un concepto periodístico vinculado especialmente al género de la noticia. Se trata de una fórmula norteamericana según la cual una información está completa cuando el periodista es capaz de responder a las siguientes preguntas: qué, cuándo, cómo, dónde y por qué. En inglés, "what", "when", "how", "where" y "why": de ahí las cinco "w".

en el que no aparece el “ego” periodista. A continuación estaría el “periodismo interpretativo”, que nació a principios del siglo XIX y que es más reflexivo, más literario y exhaustivo que el informativo y con una periodicidad más espaciada. Finalmente, Aldunate habla del “de opinión” como de aquel género en el que el periodista analiza, enjuicia y argumenta a favor o en contra de un tema.

Aunque la autora asocia los géneros periodísticos con las unidades de redacción, señala que no existe una relación directa entre unos y otros, sino que el género periodístico es el “modo de informar” que depende de la “expectativa del lector” (Aldunate, 1989, p. 14). Sólo cuando el periodista conoce el medio, los temas, las unidades de redacción y las expectativas del lector, es capaz de escoger el género adecuado para elaborar el mensaje y comunicarlo.

A estos “tres géneros clásicos” el periodista Álex Grijelmo añade un cuarto, el “género de información con interpretación”, donde quedarían recogidos textos mixtos como el reportaje, la crónica y la entrevista de perfil⁴. Y, ensanchando esta lista aún más, José Javier Muñoz González, en su libro *Redacción periodística*, menciona cinco grandes géneros: géneros con predominio informativo, géneros ambiguos-mixtos de información e interpretación, géneros del periodismo interpretativo, géneros del periodismo ambiguo-mixto de interpretación y opinión (Matos, 2017, p. 27).

Hay otros autores que apuestan por una clasificación más simple. Así, el ya citado Martín Vivaldi menciona en su manual tres géneros periodísticos (el reportaje, la crónica y el artículo), independientes unos de otros y con unas características específicas. Sin embargo, como hemos visto en el apartado anterior, el autor considera que el periodismo es un “campo artístico” que, como cualquier arte, se caracteriza por “un entrecruce de rasgos: artículos que tienen mucho de crónicas; crónicas que son propiamente artículos y reportajes especiales que, por su tono y enfoque, rozan el campo de la crónica o del artículo” (Martín Vivaldi, 1993, p. 22). Por este motivo hay estudiosos que hablan de los “géneros híbridos”.

Martín Vivaldi define el reportaje como “un relato periodístico informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se

³ La “pirámide invertida” es otra fórmula mediante la que el profesional de la información la organiza de mayor a menor importancia.

⁴ Citado en Matos, 2017, p. 27.

da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano” (Martín Vivaldi, 1993, p. 66). Este género periodístico, que según Martín Vivaldi es tan antiguo como la humanidad, ha evolucionado con el periodismo moderno hacia un modelo más exhaustivo: el “reportaje profundo”, “interpretativo” o “gran reportaje”, esto es, “un trabajo más personal y libre, donde el módulo formal se rinde, se doblega ante la personalidad del periodista-escritor” (Martín Vivaldi, 1993, p. 67).

El “gran reportaje” depende de la persona que lo escribe. Muchas veces nos encontramos con temas que no tienen una gran relevancia pero que, gracias a la forma en que los expone el periodista, se acaban convirtiendo en grandes reportajes: “La grandeza de un escritor se mide por el grado de universalidad que es capaz de dar a los hechos que sustentan la trama de su relato”, afirma Martín Vivaldi (Martín Vivaldi, 1993, p. 91). Aunque profundizaremos en las características de este género más adelante, es importante destacar que tras el reportaje hay un importante trabajo periodístico de documentación, investigación y de búsqueda y contraste de fuentes que no encontramos en otros géneros como la noticia, mucho más sometida a las exigencias de la actualidad.

En cuanto a los dos géneros restantes de que nos habla Martín Vivaldi, la crónica – palabra que procede del griego *cronos*, “tiempo”–, antes de convertirse en un género periodístico era un género literario en el que el cronista relataba unos hechos históricos, siguiendo un orden temporal (Martín Vivaldi, 1993, p. 123). Un ejemplo de este tipo de crónica, como señala el propio autor, sería la obra *La guerra de las Galias*, en la que el político y militar romano Julio César narra en tercera persona la conquista de las Galias y las expediciones a Britania.

Pero la crónica como género periodístico, es decir, la crónica periodística, “es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado” (Martín Vivaldi, 1993, pp. 128s). Para que una crónica sea periodística debe contener noticia; si no, sólo es un relato histórico o un artículo valorativo (Martín Vivaldi, 1993, p. 129). En la crónica el periodista, que se convierte en narrador-testigo, relata unos hechos que ha vivido en primera persona, trasladando al lector al lugar y momento en que han ocurrido esos acontecimientos y haciendo una valoración de todo ello pero sin emitir juicios determinantes.

Finalmente, Martín Vivaldi se refiere al artículo periodístico como un “escrito de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma, en el que se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actuales, de especial trascendencia, según la convicción del articulista” (Martín Vivaldi, 1993, p. 176). En el artículo el periodista interpreta la actualidad, aunque, a diferencia de la crónica, no tiene por qué ser un hecho noticioso y sí se emiten en él juicios de valor. Martín Vivaldi enmarca este género dentro de lo que sería el “periodismo literario” o la “literatura periodística” (Martín Vivaldi, *ibid.*), pero también cree que cualquiera de estos tres géneros, cuando se tratan con profundidad y autenticidad, son literatura (Martín Vivaldi, 1993, p. 247).

Por su parte, Lorenzo Gomis también esboza una clasificación en la que incluye el reportaje y la crónica, pero agregando cuatro géneros más: la noticia, la entrevista, el comentario y la crítica. Según el periodista catalán, la noticia sirve para “comunicar con exactitud y eficacia un hecho nuevo” (Gomis, 1991, p. 45). La entrevista, que considera como una variedad del reportaje, permite, a través de una serie de preguntas, saber cómo piensa y cómo es la persona entrevistada. En el comentario, que se confunde muchas veces con la crítica, el escritor reacciona ante un hecho y puede emitir o no un juicio de valor, mientras que en la crítica se juzga si una obra es buena o mala y se justifica su respuesta.

Según Gomis, en la crónica el periodista construye un relato a partir del seguimiento de unos hechos o de un tema concreto. En cuanto al reportaje, el autor define este género a partir del *modus operandi* del reportero:

El reportero se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después todo esto lo acerca al lector u oyente, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado, para que el público vea, sienta, y entienda lo que ocurrió, lo que piensan y sienten los protagonistas, testigos o víctimas, y se haga cargo de lo que fue el hecho en su ambiente. (Gomis, 1991, p. 46)

Para Édgar Liñán Ávila, doctor en Letras Iberoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México, lo que define al reportaje es su “voluntad indagatoria” (Liñán, 2006, p. 21). De ahí que lo vincule con el periodismo de investigación, porque el reportero busca y contrasta diferentes fuentes que permitan profundizar en los hechos que relata. A través del

reportaje el periodista hace un trabajo de contextualización de la noticia sin estar sometido a la actualidad. Por este motivo es un género más extenso y analítico.

El reportaje no se agota con informar de un hecho, sino que debe profundizar en él, buscar sus causas y las consecuencias, el cómo y el por qué de lo que ha sucedido. El objetivo del reportaje es dar a conocer, a través de diferentes testimonios, de la observación y de la investigación, los hechos y los diferentes puntos de vista. En ningún caso hay verdades absolutas y es muy importante el estilo de la persona que lo escribe. De hecho, Liñán cree que el reportaje está “emparentado” con la literatura y que, como no está sujeto a unas normas, puede incorporar todo tipo de recursos estilísticos como los que encontramos en la narración y en la descripción convencionales (Liñán, 2006, p. 22).

Liñán también propone una clasificación de géneros periodísticos que incluye el reportaje, la nota informativa –el equivalente a la noticia–, la entrevista, la crónica y los géneros de opinión que, a su vez, engloban el artículo, el editorial –que, al reflejar la línea del periódico, no va firmado–, la columna –similar al editorial, pero con la opinión y la firma del columnista– y el ensayo periodístico –cuyo objetivo es analizar críticamente un tema–. Para Liñán no todos los géneros deben ser tratados bajo la publicación diaria, como la nota informativa, pero “la exigencia de actualidad los abarca a todos” (Liñán, 2006, p. 54).

En el caso de la entrevista, este autor señala que no sólo constituye “un género periodístico, sino una técnica que emplean otros géneros para procurarse información” (Liñán, 2006, p.50). A través de la entrevista el periodista puede obtener información de sus fuentes, razón por la cual se ha convertido en una técnica habitual. Aldunate sigue la tradición periodística y clasifica la entrevista según su forma, su fondo y su esquema de redacción. Según su forma puede ser personal (la que tiene mayor valor periodístico), una encuesta y la que se realiza a un ponente durante una conferencia de prensa. Según el fondo, encontramos la entrevista de tema y la de personalidad o humana. Finalmente, conforme a su esquema de redacción, la entrevista puede ser de pequeña introducción o de pregunta-respuesta, aunque se pueden combinar ambos esquemas en una forma mixta.

Siguiendo algunas aportaciones al asunto de los géneros que han hecho periodistas y especialistas que hemos ido mencionando a lo largo de este apartado, la canadiense Sonia F. Parratt, citada anteriormente, propone una “clasificación renovadora”. Parratt establece cuatro

macrogéneros básicos (información, reportaje, crónica y géneros de opinión), que se dividen en subgéneros, y los clasifica según la función que cumplen y el grado de implicación del autor. Para ello tiene en cuenta la hibridación de los géneros y la imposibilidad de medir el grado exacto de interpretación que hay en los textos (Parratt, 2008, p. 108).

Según el objetivo al que aspiran, Parratt distingue dos grandes funciones: la de informar y la de opinar de forma explícita. La primera se divide entre la función de informar y la de interpretar, mientras que la segunda contiene todas las variantes del género de opinión. Con respecto al segundo criterio de clasificación, la implicación del autor, como no se puede cuantificar con exactitud, Parratt propone establecer una flecha que avanza desde un mayor a un menor grado de implicación. Esta flecha aparece punteada porque la periodista no pretende que sea normativa (Parratt, 2008, pp. 108s).

CLASIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS										
— IMPLICACIÓN DEL AUTOR +										
Macro géneros	INFORMACIÓN			REPORTAJE			CRÓNICA		GÉNEROS DE OPINIÓN	
Subgéneros	Breve Información común	Información múltiple	Información reportajeada	Reportaje Objetivo Entrevista informativa El análisis	Entrevista literaria Reportaje Interpretativo		Crónica local	Crónica temática	Editorial	Crítica Artículo firmado Columna
Función	Informar		Interpretar (interpretación explícita)					Opinar (opinión explícita)		

Tabla 2: “Clasificación de los géneros periodísticos”.
Extraída de la p. 110 del libro *Géneros periodísticos* de Sonia F. Parratt.

Como observamos en el cuadro, en el extremo izquierdo de la flecha se sitúan los géneros puramente informativos, la información común, la múltiple y, en la expresión de Parratt, la “reportajeada”, que ya contiene un cierto grado de interpretación. Le sigue el reportaje, en el que el autor elige el tema, el estilo, firma la pieza y, en ocasiones, hace uso de la primera persona. Una columna más allá se ubica la crónica, caracterizada por su estilo personal y porque el autor emite una valoración de los hechos que ha presenciado. Y, más allá de las funciones informativas y la interpretación explícita, la autora sitúa los géneros de opinión, compuestos por el editorial, la crítica y el artículo o columna, como los que tienen un mayor grado de implicación del autor.

Todos los géneros que hemos visto hasta ahora están enfocados a la prensa escrita, pero también se pueden aplicar a los formatos audiovisuales. Si hemos de creer a Gomis cuando decía que el periodismo es un fenómeno de interpretación de la realidad social, entonces resulta evidente que el periodista tiene que dominar el lenguaje informativo para poder transmitir y comunicar esa realidad, pero también hay otras herramientas, como la fotografía o la infografía, que asimismo sirven para comunicar esa realidad y que, por lo tanto, el profesional de la información debe dominar.

Parratt no incluye estos “formatos gráficos”, llamémoslos así, en su clasificación, pero sí los menciona, situándolos aparte, como “elementos complementarios”, y sostiene que, propiamente hablando, “no son géneros periodísticos porque complementan a otros textos a los que aluden o acompañan” (Parratt, 2008, p. 155). En este grupo encontramos las cartas al director, la información de agenda (los textos breves que anuncian actos o convocatorias) y la información gráfica, en la que la periodista ubica la fotografía, la infografía y el humor gráfico, y aquí hallamos las caricaturas, las tiras cómicas y las viñetas individuales.

A los efectos de este trabajo nos interesa ahondar en la información gráfica de la que habla Parratt, porque hay autores que defienden que existe el “periodismo gráfico” y, dentro de éste, el denominado “periodismo cómic” como una evolución directa del “humor gráfico”: de esas “caricaturas” que existen desde que nació el periodismo, de las “tiras cómicas” que los periodistas han usado como herramienta de denuncia social y que algunos consideran parte de los géneros de opinión, y de las “viñetas individuales” en las que el periodista también opina a través de la combinación de ilustraciones y textos (Parratt, 2008, pp. 155-161).

2. EL PERIODISMO EN VIÑETAS

2.1. Periodismo gráfico y géneros periodísticos

En 1855 el fotógrafo británico Roger Fenton fue enviado, junto con su ayudante Marcus Sparling, a la Guerra de Crimea (1853-1856) por encargo del editor Thomas Agnew, de Agnew & Son, para tomar fotografías de las tropas británicas. Las imágenes que capturó fueron publicadas en el diario *The Illustrated London News*, pero en éstas no aparecían ni muertos ni heridos ni mutilados porque el Estado, que financió la incursión, quería usarlas como propaganda bélica y evitar que la población se desmoralizase ante los horrores de la guerra. A día de hoy, a Fenton se le considera el primer fotógrafo oficial de guerra.



Imagen 1. La fotografía más conocida de la expedición de Fenton es *Valley of the Shadow of Death* (“Valle de la sombra de la muerte”, en referencia al Salmo 23). Este lugar fue bautizado por los soldados británicos como *El valle de la muerte* por los bombardeos constantes. Sin embargo, en la imagen no aparecen muertos, sólo las balas de cañón.

Fue a finales del siglo XIX cuando la fotografía se convirtió en un medio informativo, dando primero el salto a las páginas de las revistas y después a las de los periódicos, como el trabajo de Fenton. Aunque este fotógrafo no era periodista, sí marcó un precedente de lo que acabaría siendo el “fotoperiodismo” o “periodismo gráfico”, como también lo fueron Matthew Brady, que fotografió la Guerra de Secesión (1861-1865), o el diario *New York World* del editor Joseph Pulitzer que, a partir de 1883, incorporó fotografías como gran recurso, o la revista *Life*, que nació en 1936 y estaba repleta de reportajes fotográficos.

Tras la Primera Guerra Mundial se empezó a hablar de un “nuevo periodismo gráfico” que no sólo comprendía la fotografía sino que incluía también las ilustraciones. Aunque durante

mucho tiempo ha habido autores que han asociado exclusivamente “fotoperiodismo” con “periodismo gráfico”, como Antonio Alcoba López, fundador de la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa, hay otros, como el catedrático Mariano Cebrián Herreros, que afirman que el concepto es mucho más amplio, abarcando otros campos:

Se emplea la acepción de periodismo gráfico en lugar de fotoperiodismo para ofrecer un enfoque más amplio y global. El fotoperiodismo hace referencia exclusivamente a los diversos usos de la fotografía, mientras que el periodismo gráfico abarca un planteamiento visual de conjunto del periódico o de la revista y cubre el diseño global en sus aspectos tipográficos y topográficos, la fotografía, el dibujo, logotipos, pictogramas, cartografía, etc. Y se habla de periodismo para descartar otros componentes visuales que no cumplan una finalidad informativa como es el grafismo de entretenimiento (pasatiempos, chistes sin referencia a la actualidad, tiras cómicas) y el publicitario. (Cebrián Herreros, 1992, p. 367)

Siguiendo esta definición, entenderíamos que el “periodismo gráfico” es una rama del periodismo, con sus propios géneros, entre ellos el “fotoperiodismo”. Cebrián Herreros, en su obra *Géneros informativos audiovisuales*, diferencia los géneros periodísticos de los audiovisuales porque considera que la información audiovisual tiene su propio lenguaje. En la cuarta parte de este manual se hace referencia incluso a géneros y subgéneros del periodismo gráfico: fotografía, reportaje fotográfico, fotomontaje, grafismo electrónico, cartografía, retratos, caricaturas y humorismo gráfico (Cebrián Herreros, 1992, pp. 369s).

A diferencia de Parratt, que consideraba que la fotografía, la infografía y el humor gráfico eran elementos que meramente complementaban el texto periodístico⁵, Cebrián Herreros los ubica dentro del periodismo gráfico como “géneros informativos audiovisuales”. Tal como hemos señalado anteriormente, a los fines del presente trabajo nos interesa analizar el humor gráfico que, para Cebrián Herreros, se convierte en un género periodístico cuando interpreta hechos de la actualidad. Dentro de los periódicos o las revistas, este tipo de humorismo se sitúa en las páginas de las secciones relacionadas con el tema tratado y se puede encontrar en forma de “tira humorística” o viñetas.

⁵ Véase el final del capítulo anterior.

Por su parte, el periodista Gonzalo Peltzer ve insuficiente la acepción “gráfico” asociada a “periodismo”, de modo que la amplía a “periodismo iconográfico”, al que define como aquel “lenguaje periodístico que incluye códigos lingüísticos, icónicos, fotográficos y de diagramación o estéticos”. Este autor va un paso más allá que Cebrián Herreros y divide esta rama del periodismo en siete géneros: gráficos, infográficos, mapas, símbolos, ilustraciones e iconografía animada, entre los que incluye los cómics. Asimismo, el profesor Carlos Abreu habla del periodismo iconográfico como una categoría en la que se incluirían el dibujo con intenciones documentales, los dibujos interpretativos, satíricos y humorísticos, el chiste gráfico, la caricatura, el cómic, la macrohistorieta periodística y la infografía⁶.

La doctora en comunicación Lucía del Pilar Vergel Loo reúne las propuestas de Peltzer y Abreu para elaborar su propia clasificación, dividiendo los géneros periodísticos visuales, que encontramos en la prensa escrita, en infografías, símbolos e iconos y, por último, ilustraciones. En el capítulo de las ilustraciones Vergel Loo sitúa el dibujo documental, el interpretativo, la caricatura, el chiste gráfico y el cómic. Los cómics se pueden encontrar en varias formas: la tira cómica (viñetas que conforman una historieta en clave de humor), macrohistorieta periodística (varias historias concentradas en una macroviñeta, como si fuera una historieta periodística) y cómic informativo, la forma periodística más pura porque adapta los hechos reales (Vergel Loo, 2001, pp. 76-78).

2.2. De la tira humorística al cómic periodístico

A finales del siglo XIX la prensa norteamericana empezó a incorporar en sus páginas viñetas y tiras humorísticas que acabarían convirtiéndose, ya en el siglo XX, en publicaciones seriadas: los cómics. El primer antecedente que se tiene del cómic periodístico es el del caricaturista germano-estadounidense Thomas Nast (1840-1902), conocido como uno de los padres de la caricatura política, que dibujó para la revista *Harper's Weekly* de 1859 hasta 1860 y de 1862 a 1886. A partir de 1860 Nast publicó, en *The Illustrated London News*, reportajes gráficos sobre la campaña militar de Giuseppe Garibaldi en pro de la unificación de

⁶ Citado por Vergel Loo, 2001, p. 60.

Italia y, en *Harper's Weekly*, historietas sobre las batallas de la Guerra norteamericana de Secesión.

Otro de los precedentes de esta corriente periodística es el guionista y dibujante norteamericano Richard Felton Outcault (1863-1928) con su tira cómica *Hogan's Alley* ("El callejón de Hogan"), que apareció entre 1895 y 1898 en las páginas del periódico *New York World* del publicista Joseph Pulitzer (1847-1911). A través de sus historietas, protagonizadas por una pandilla de niños de Nueva York, Outcault hacía una crítica de la sociedad norteamericana. El personaje estrella era "The Yellow Kid", nombre con el que se acabaría conociendo la tira, un niño calvo vestido con una especie de camisón amarillo en el que llevaba escritas frases impactantes. A este muchacho se le suele considerar el primer "personaje de cómic".

La serie de *The Yellow Kid* rápidamente ganó popularidad y Pulitzer decidió darle más importancia dentro del periódico cediéndole una página completa a color los domingos. Pero en octubre de 1896 Outcault cambió el *New York World* por el *New York Journal* de William Randolph Hearst, donde comenzó a dibujar su tira con algunos cambios. Para sustituir a Outcault, Pulitzer contrató al ilustrador George Luks (1867-1933), que siguió con la versión original de la serie del primero. Por este motivo durante un año las historietas de *The Yellow Kid* se publicaron simultáneamente en ambos periódicos.



Imagen 2. Tira humorística de *The Yellow Kid* publicada el domingo 24 de octubre de 1897 en el *New York Journal*.

Poco a poco Hearst y Pulitzer, que hacían cualquier cosa con tal de vender periódicos, dieron más espacio en sus publicaciones a *The Yellow Kid*. Tanta importancia le otorgaron que ambos diarios pasaron a conocerse como *The Yellow Papers*, un término que acabaría derivando en el concepto de “periodismo amarillo”, en referencia al periodismo sensacionalista, sin escrúpulos y que sólo busca conseguir audiencia.

Las viñetas de *The Yellow Kid* también marcaron un hito en la historia del cómic, ya que fueron las primeras en incorporar los *bocadillos* o *globos*, que se integraban en el texto en forma de diálogos o pensamientos de los personajes en la parte superior del dibujo. El uso de estos bocadillos se extendió a otras tiras cómicas como *The Katzenjammer Kids* (1897), del artista de historietas Rudolph Dirks, publicada en *American Humorist*, el suplemento sabatino del *Journal*, o *Happy Hooligan* (1899) de Frederick Burr Opper, también del *Journal*.

A principios del siglo XX un importante dibujante y animador estadounidense, pionero del cine de animación, Zenas Winsor McCay (1869-1934), creó las tiras cómicas de *Little Nemo in Slumberland* (“El pequeño Nemo en el País de los Sueños”), entre otras muchas. Las

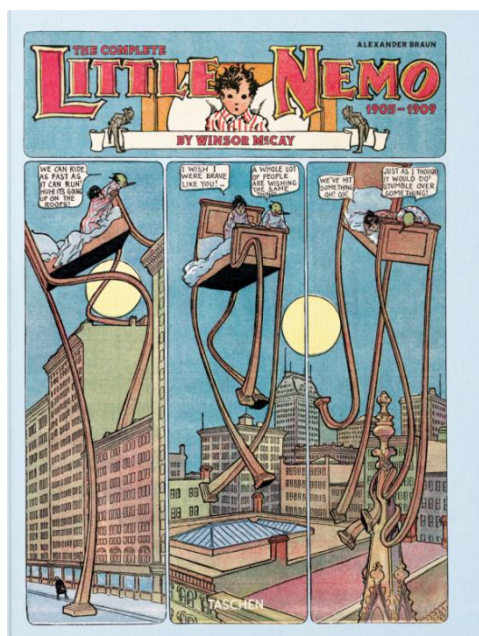


Imagen 3. Libro recopilatorio de las tiras de *Little Nemo in Slumberland* (2017) elaboradas entre 1905 y 1909.

aventuras de Nemo (“nadie”, en latín) aparecieron por vez primera en el *New York Herald* en 1905 y, a partir de 1911, dieron el salto al *New York American* (el nombre con el que se rebautizó al *Journal* en 1901) y a otros diarios de Hearst. Cada página se correspondía con un sueño de Nemo y a través de estos sueños McCay exploraba el mundo del surrealismo. La historia obtuvo tanto éxito entre los lectores que su autor acabó haciendo un cortometraje animado en 1911. Posteriormente la historia ha sido también llevada al cine en forma de largometraje, bien con actores reales, como en el caso de “Nemo” (Arnaud Sélignac, 1984), bien como animación, en el de “Little Nemo” (Masami Hata y William T. Hurtz, 1989).

Otra historia que pasó del periódico a la televisión fue la de *Popeye the Sailor*, ideada por el artista Elzie Crisler Segar. Este personaje apareció por primera vez en 1929 en la tira cómica de *Thimble Theatre* de King Features Syndicate en *The New York Evening Journal*. Popeye es un marinero al que le falta un ojo y que tiene unos antebrazos muy musculosos. La peculiaridad de este personaje se encuentra en que, cuando consume espinacas, adquiere una fuerza sobrehumana con la que es capaz de luchar contra sus enemigos –el más conocido de ellos, Brutus– para salvar a su querida Olivia. En 1941, en plena Segunda Guerra Mundial, se estrenó el cortometraje *The Mighty Navy*, donde el marinero se alistaba en las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos.

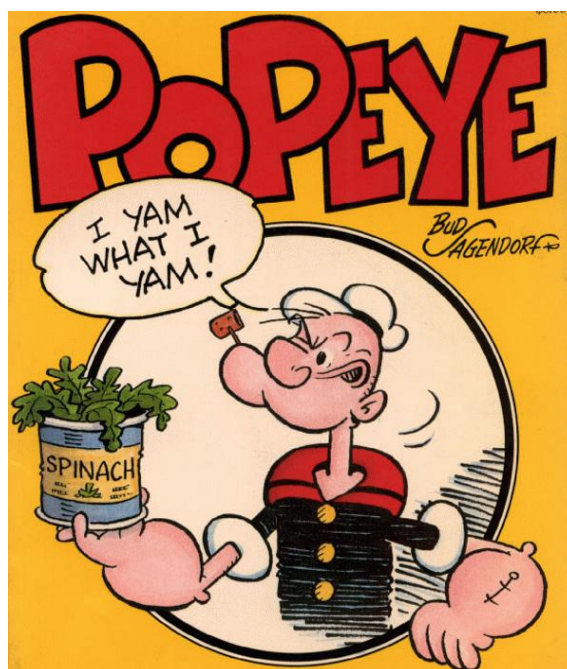


Imagen 4. Dibujo de Popeye realizado por el artista Bud Sagendorf.

2.3. El cómic como propaganda

Desde su nacimiento, el cómic y las tiras cómicas, como cualquier otro medio de comunicación, han servido de propaganda política y bélica. Con la Segunda Guerra Mundial las tiras cómicas irían siendo sustituidas por viñetas más realistas –con personajes con unos rasgos realistas y con historias que incorporan elementos o personajes reales– y fue el momento en el que afloraron los cómics de superhéroes (Meléndez, 2004). En este caso la propaganda se materializaba por medio de hombres con poderes extraordinarios (“superpoderes”) y unos ideales patrióticos, que luchaban contra los nazis y los japoneses para salvar al mundo libre. Así, en el año 1935 nacía la editorial *National Allied Publications*, que en 1937 se convertiría en *DC Comics*, y, en 1939, la editorial *Timely Publications*, la futura *Marvel Comics* (1961).

Uno de los personajes de cómic que sirvió más claramente a dichos propósitos fue el de Steven (Steve) Rogers, alias Capitán América, un soldado del ejército estadounidense que



Imagen 5. Portada del primer número del cómic *Capitán América* publicado el 1 de marzo de 1941 en la que aparece el superhéroe golpeando a Hitler.

participa voluntariamente en un experimento para convertirse en un “supersoldado” (Díaz Alonso, 2012). Este personaje, creado por los dibujantes Jack Kirby y Joe Simon de *Timely* y que apareció por vez primera en 1941, encarnaba todos los valores patrióticos y el sentimiento antifascista que quería propagar el gobierno norteamericano entre la población. Por este motivo el archienemigo del Capitán no podía ser otro que el villano Cráneo Rojo (Johann Schmidt), un ex general nazi, confidente de Adolf Hitler y miembro de la organización terrorista ficticia Hydra. En el frente los soldados estadounidenses leían los tomos de las aventuras del Capitán.

Aunque el Capitán América fue uno de los primeros superhéroes que se crearon, no fue el primero. La editorial *National Allied* se adelantó a *Timely* y en 1938 apareció por primera vez en la revista *Action Comics* su personaje más conocido: Superman. Este extraterrestre, enviado en una cápsula para bebés por sus padres desde el planeta Kryptón, antes de su destrucción, a la Tierra, será criado por unos granjeros humanos. Muy significativamente, Superman no es sólo un superhéroe, también es Clark Kent, un periodista que trabaja en el *Daily Planet*, trasunto del periódico (real) *Toronto Daily Star*. Como explica Diego Matos Agudo en su libro *Periodismo cómic. Una historia del género desde los pioneros a Joe Sacco*, la elección de esta profesión para Superman no fue casualidad:

El periodista es un observador, un mediador de la realidad que acerca los hechos al resto de personas. También es una especie de guardián de la verdad que utiliza las palabras y las ideas para informar, en una primera instancia al menos, aunque también pueden servir, en algunos casos, para adoctrinar o convencer y para formar y entretener. En los medios de comunicación reside el poder (algunos lo llaman, incluso «el cuarto poder»). Y en la actualidad, con las nuevas tecnologías y la globalización, ese poder es un superpoder. (Matos, 2017, p. 37)



Imagen 6. Clark Kent convirtiéndose en Superman.

Pero Superman no es el único superhéroe que trabaja en el mundo del periodismo. En 1962 una consolidada *Marvel* presentó en *Amazing Fantasy* un cómic norteamericano con formato de antología creado por Stan Lee, el "increíble Spider-Man". El joven científico Peter Parker adquiere sus poderes merced a la picadura de una araña radiactiva. Tras convertirse en Spider-Man, el joven intenta aprovechar su condición de héroe para ganar dinero, pero su ambición le hace tomar una serie de malas decisiones que

acaban propiciando la muerte de su tío Ben. Antes de morir, éste le dice unas palabras a Peter que lo cambiarán para siempre: “un gran poder conlleva una gran responsabilidad”, una máxima que, como señala Matos, también se podría aplicar al periodismo (Matos, 2017, p. 44). Al final Peter encuentra trabajo como fotoperiodista vendiendo fotografías de Spider-Man al periódico ficticio *Daily Bugle* que, paradójicamente, busca arruinar la imagen de este héroe a causa de la animadversión hacia el mismo de su director, J. Jonah Jameson.

2.4. Las revistas satíricas y el cómic de no ficción autobiográfico

En los años cincuenta vemos surgir otro hito dentro de la historia del cómic periodístico, ya que en noviembre de 1952 el editor norteamericano William Gaines (1922-1992), cofundador de *DC Comics*, y el editor y dibujante Harvey Kurtzman, de la misma casa, crean la mítica revista satírica *MAD*, un medio de comunicación que utilizará el dibujo y el humor como herramienta para elaborar una crítica de la sociedad norteamericana —el equivalente de *Charlie Hebdo* (1969-actualidad) en Francia o del semanario *El Papus* (1973-1986) en España—. Gracias a su éxito entre el público, la revista lleva más de cincuenta años publicándose sin interrupción, y hasta cuenta con ediciones en el extranjero.

Desde 1954 la identidad de *MAD*, basada en la cultura pop norteamericana que empezó a emerger en la misma década, la personifica el ficticio Alfred E. Neuman, un muchacho pelirrojo de cabeza grande, orejas saltonas y sonrisa traviesa. El diseño de este personaje está influenciado por el grafismo de *The Yellow Kid* y, con el paso de los años, ha ido modernizándose y adaptando su imagen.

Por esta revista han pasado grandes ilustradores como Jack Davis (1924-2016) o Bill Elder (1921-2008), y también ha sido un referente para otros grandes artistas, como confesaba el periodista y dibujante de cómics Joe Sacco (n. 1960):

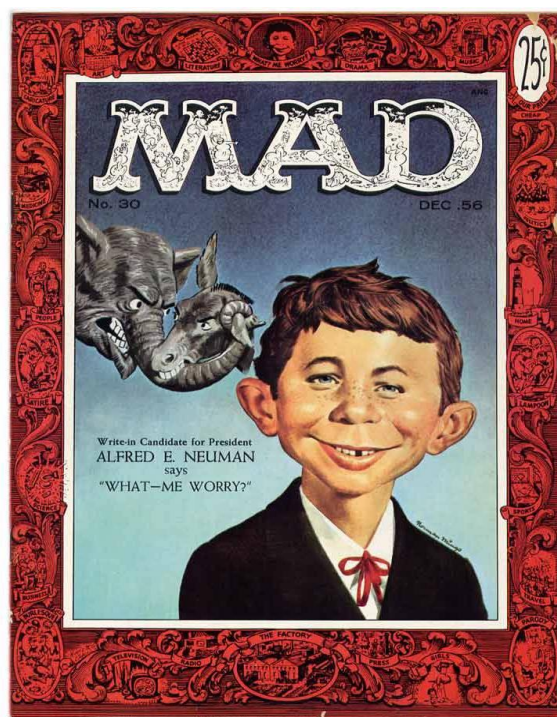


Imagen 7. Portada del número 30 de la revista *MAD*, publicado en diciembre de 1956, con el personaje de Alfred E. Neuman,.

Cuando era niño siempre estaba leyendo cómics de aventuras sobre todo, también veía *shows* de televisión infantiles que después me servían de inspiración, las películas de Bob Hope y Bing Crosby... Pronto empecé a hacer cosas semejantes, humorísticas y que incluían personajes viajeros a los que les ocurrían toda clase de aventuras. La gran influencia en aquellos días fue sin duda la revista *MAD*. (Sacco, 2014)

Con la expansión de la cultura pop estadounidense, en los años sesenta surgió una tendencia llamada “Nuevo Periodismo” que mezclaba ficción y no ficción (Matos, 2017, p. 70). Esta nueva corriente periodística se basaba en que la “idea de verdad nunca es completamente objetiva y que los hechos por sí solos no necesariamente revelan un evento determinado de la forma más adecuada” (Espiña Barros, 2014, p. 5/96). Los impulsores de esta tendencia fueron, entre otros, los periodistas Norman Mailer (1923-2007), Truman Capote (1924-1984) y Tom Wolfe (1930-2018).

A través del “Nuevo Periodismo” los profesionales de la información buscaban crear un renovado lenguaje periodístico que permitiera el relato de hechos reales usando los recursos y las técnicas propias de la literatura para ofrecer al lector una nueva perspectiva de la realidad

que iba más allá de la noticia, otorgando más profundidad a la historia y a los personajes. Wolfe, en su libro *The New Journalism* (“El Nuevo Periodismo”), donde establecía las bases de esta nueva corriente, hablaba de cuatro recursos técnicos que daban más fuerza al relato periodístico: la escena, la descripción significativa, el diálogo y la perspectiva (Matos, 2017, p. 70). Los productos literarios y periodísticos que surgieron de esta tendencia –como es el caso tan notable de la novela *A sangre fría* (1966) de Capote– difieren de la novela de no ficción. Asimismo, el “Nuevo Periodismo” también tuvo impacto en el mundo del cómic:

Aquí, en las viñetas, ya no tienen tanto sentido las 6W del periodismo clásico (quién, qué, cómo, dónde, cuándo y por qué), sino que lo importante es cada testimonio, cada perspectiva de cada uno de los entrevistados (seres humanos, parte del conflicto, parte de la historia), convertidos en personajes. (Matos, 2017, p. 71)

Influenciado por esta corriente, en la década de los setenta surge un nuevo tipo de historieta, “el cómic de no ficción cercano a la crónica periodística o a la autobiografía literaria”, que sentará las bases del cómic periodístico (Matos, 2017, p. 58). El precursor de esta corriente fue el dibujante norteamericano Justin Green (n. 1945), conocido como “el padre del cómic autobiográfico” por su *comic-book*, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (“Binky Brown conoce a la Santa Virgen María”). En éste Green usa el personaje de Binky Brown para hablar sobre su trastorno obsesivo-compulsivo (TOC), contra el que luchó cuando era joven y del que culpa a su estricta educación católica.

Siguiendo la línea del cómic autobiográfico, topamos con el artista norteamericano Robert Crumb (n. 1943), considerado como uno de los fundadores del *comic underground*, un tipo de cómic que se desarrollaba inicialmente al margen de las grandes empresas editoriales. Crumb empezó su carrera como historietista en la revista satírica *Help!* (1960-1965), cuyo editor en aquel momento era Harvey Kurtzman⁷. Uno de los primeros trabajos del ilustrador fue *El gran libro Yum Yum*, una fábula con toques autobiográficos que creó con la intención de seducir a su primera esposa Dana Morgan. En ella un pequeño sapo llamado Ogden se enamora de una gigante llamada Guntra, que sólo quiere comérselo (González, 2013).

⁷ Harvey Kurtzman (1924-1993) se convirtió en editor de *Help!* después de dejar los proyectos de *MAD* y *EC Publications*. Muchos de los artistas que colaboraron en su nueva revista, como Will Elder o Jack Davis, provenían precisamente de *MAD*.

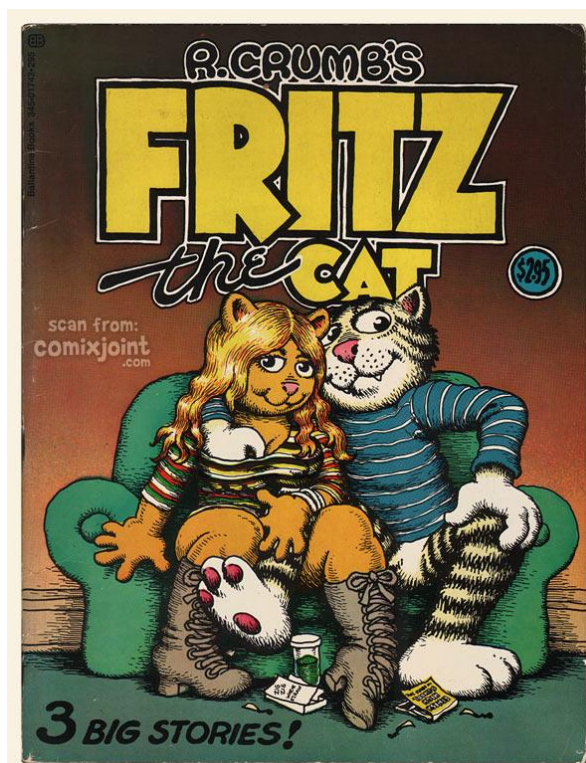


Imagen 8. Portada original del cómic *El gato Fritz* de Robert Crumb del año 1969.

Después del éxito de *Yum Yum*, Crumb creó su serie de historietas más famosa: *El gato Fritz* (1965-1972), que se publicó en *Help!* y en la revista americana para hombres *Cavalier*. El protagonista de la historia es un felino llamado Fritz que finge estar interesado en los problemas políticos o sociales, pero que en realidad sólo piensa en tener sexo con otras hembras. En el año 1972 el director de animación Ralph Bakshi (n. 1938) adaptó la serie de Fritz a una película de dibujos animados (*Fritz the Cat*), la primera de este género clasificada con una X (González, *ibid.*).

En los personajes de Fritz y de Ogden, pero también en otros que el dibujante creó posteriormente, como Mr. Natural o Flakey

Foont, se podían advertir la oscuridad y las inquietudes sexuales del dibujante. Por eso muchos piensan que podría tratarse de sus *alter ego* (González, *ibid.*). Fue gracias a estos personajes y a sus historias como Crumb obtuvo su éxito, pero se le acabaría conociendo más por sus cómics autobiográficos. Muchos de estos últimos giraban en torno al género femenino, como *My Troubles with Women* ("Mis problemas con las mujeres", 1980), una especie de diario ilustrado donde volcó sus fantasías sexuales sin ningún tipo de censura.

Aunque el sexo fue una obsesión con la que Crumb empapó la mayoría de sus historietas, no era el único tema que trataba. Así, en 1975 se embarcó, junto con otros artistas *underground* como el propio Joe Sacco, Gary Dumm o Franck Stack, en el proyecto *American Splendor*, una serie de cómics biográficos acerca de su amigo, el guionista de historietas y pionero del "cómic alternativo" Harvey Pekar (1939-2010). En estos cómics Pekar plasmó su vida cotidiana como un trabajador normal en Cleveland. La serie tuvo mucho éxito y, en 2003, el cómic dio el salto a la gran pantalla en forma de película de ficción de la mano de Shari Springer Berman y Robert Pulcini. En el film Harvey Pekar está interpretado por el actor Paul

Giamatti, pero también aparece el propio Pekar como el “verdadero Harvey”, y el personaje de Robert Crumb, encarnado por el actor James Urbaniak.

La industria del cómic estadounidense se estancó en la década de los ochenta. Las ventas de las obras de Crumb empezaron a reducirse, así que en 1981 el padre del *comic underground* decidió fundar la revista satírica *Weirdo* (González-Linares, 2017). Inspirada en la histórica *MAD*, esta revista sirvió de expresión para nuevos artistas *underground* como Peter Bagge (n. 1957), que se convirtió en el editor de esta revista de 1983 a 1986. Durante esta década la publicación de Crumb compitió con otra célebre revista de cómics, *RAW*, fundada en 1980 por el dibujante de cómics estadounidense Art Spiegelman (n. 1948) y su mujer, la editora Françoise Mouly (n. 1955). Sin embargo, ambas revistas tuvieron una corta vida: *RAW* publicó su último número en 1991 y *Weirdo* en 1993.

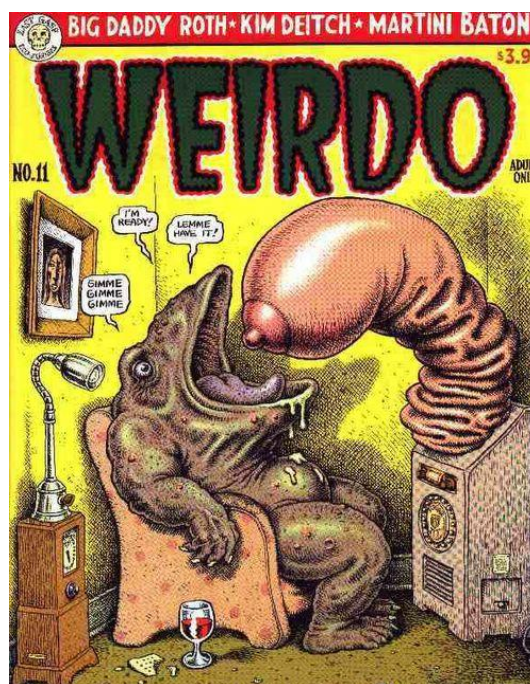


Imagen 9. Portada del número 11 de la revista *Weirdo* fundada por Robert Crumb.

2.5. El cómic de no ficción autobiográfico como periodismo: Art Spiegelman

El uso de la autobiografía como periodismo es fuente de polémicas, pues se trata de un género subjetivo en el que “el autor no suele tener otra prueba que su experiencia más allá de su propio testimonio” (Matos, 2017, pp. 58s). Por lo tanto, todo lo que se escribe puede estar sujeto a la manipulación o, simplemente, aportar un único punto de vista, lo que va en contra de uno de los pilares fundamentales del periodismo: la búsqueda de la verdad. Pero, por otro lado, también puede convertirse en un género de opinión, una herramienta a través de la cual los autores pueden expresar sus ideas.

En el caso del cómic, como hemos visto y como lo subraya Matos, el género autobiográfico ganó terreno en un momento de crisis en el que se exploraban nuevas formas de contar la realidad en el contexto de la emergencia del “Nuevo Periodismo”:

El cómic autobiográfico toma fuerza en una época en la que los grandes relatos entraban en crisis, al tiempo que también lo hacía la Verdad (así, con mayúsculas, entendida como accesible y objetiva para todos), por lo que llegaron otras verdades, con minúsculas, mucho más accesibles, humildes y honestas, centradas en diferentes grupos, en diferentes audiencias. (Matos, 2017, p. 63)

La obra *Pies descalzos* de Keiji Nakazawa es un manga autobiográfico que, como veremos más adelante, incorpora algunos elementos de ficción. Por lo tanto, es fundamental que nos detengamos en este punto para intentar dilucidar si la autobiografía y, en concreto, el cómic autobiográfico pueden llegar a ser periodísticos.

En su tesis de grado *Elaboración de un relato periodístico en forma de historieta que incluya las características propias del arte secuencial que combina textos con imágenes* (2008), la investigadora Gabriela Loayza, mencionada en el primer capítulo de este trabajo, emprende un estudio para averiguar si los diferentes formatos de historietas ilustradas pueden combinarse con el periodismo. Para ello ofrece una clasificación en la que distingue los géneros de ficción de los de no ficción y, entre estos últimos, la biografía de los géneros periodísticos.

Por un lado, dentro del género de la biografía (textos en los que se relata la vida de una persona), Loayza incluye la autobiografía (cuando una persona relata su vida), propia del movimiento *underground* que hemos examinado en el apartado anterior, así como las memorias (testimonio de unos hechos concretos que ha vivido el autor). Por otro lado, entre los géneros periodísticos distingue la crónica del reportaje. Según la investigadora, los únicos que han utilizado la técnica

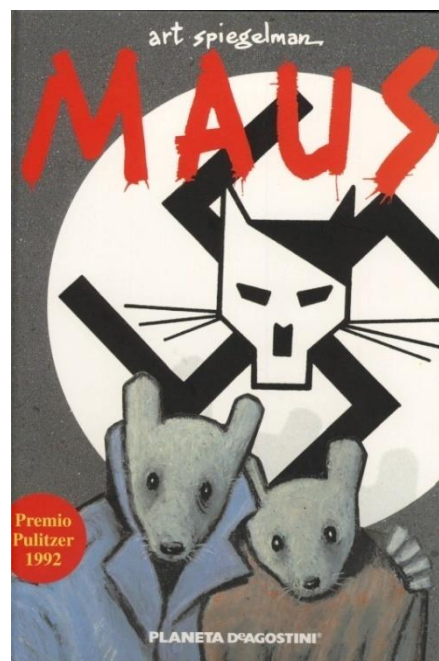


Imagen 10. Portada de la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman.

periodística en sus historietas son Sacco, con sus reportajes gráficos, y Spiegelman, con su novela gráfica *Maus: Relato de un superviviente* (1991) (Loayza, 2008, pp. 70-72).

Maus marcó un antes y un después en la historia del cómic. Spiegelman plasmó en unas trescientas páginas de viñetas las vivencias de su padre, Vladek Spiegelman, un judío polaco que sobrevivió a los campos de exterminio nazis durante la Segunda Guerra Mundial. En la novela Spiegelman aparece entrevistando a su padre sobre su experiencia como superviviente del Holocausto. Al incluirse a sí mismo en la historia, consigue retratar la relación entre su padre y él. La novela recoge hechos reales, pero también incorpora elementos propios de la ficción porque Spiegelman representa a los diferentes grupos humanos como si fueran animales: a los judíos como ratones, a los alemanes –todos los alemanes son nazis en la historieta– como gatos y a los polacos no judíos como cerdos. [Ver imagen 11]



Imagen 11. Viñeta de *Maus*, p. 185.

La historieta se publicó por entregas en la revista *RAW* desde 1980 hasta 1991, año en el que se juntaron las diferentes partes en una novela gráfica. Un año después, en 1992, *Maus* ganó el prestigioso Premio Pulitzer de periodismo, literatura y composición musical. Fue el primer cómic que recibió este galardón y consiguió elevar este género a un nuevo nivel:

Maus es un documento sobre la Shoah, la crónica de un hijo que aspira a comprender a un padre traumatizado: un viaje interior que trata de unir presente y pasado, la exploración de unas circunstancias trágicas, una reflexión sobre aquellos que

sobrevivieron y aquellos que murieron [...] y un intento de superar el abismo generacional provocado por la edad y el dolor del superviviente. (Matos, 2016, p. 254)

Como vemos, *Maus* combina la ficción con la no ficción, la biografía con la autobiografía, la literatura con el cómic y, sin duda, incorpora el espíritu periodístico. Aunque Spiegelman no es periodista, para llevar a cabo su obra magna hizo un uso generoso de técnicas y recursos propios del periodismo: se documentó, rebuscó en archivos fotografías y documentos, obtuvo información a través de las entrevistas y, lo más importante, creó su obra con el objetivo de dar voz a las víctimas, los supervivientes del Holocausto.



Imagen 12. Art Spiegelman se dibuja a sí mismo entrevistando a su padre Vladek. Viñeta de *Maus*, p. 84.

Parece, pues, que la teoría de Loayza, que separa biografía de periodismo, se desmonta. La autora sitúa *Maus* dentro de los géneros periodísticos, como corresponde, pero no tiene en cuenta que la obra incorpora tanto biografía (la historia de Vladek Spiegelman) como autobiografía (la relación de Spiegelman con su padre) e, incluso, memorias (muestra los horrores de la Segunda Guerra Mundial a través de los ojos de un judío polaco que sobrevivió a los campos de concentración). Al parecer, pues, el cómic autobiográfico también puede ser periodismo.

Evidentemente esto no quiere decir que todos los cómics autobiográficos sean por definición periodismo, pero es cierto que, con la incorporación de lo autobiográfico, el cómic demuestra

su madurez como género y da pie a la creación de piezas periodísticas en forma de sucesión de viñetas. A partir de *Maus* comenzarán a surgir cómics que no sólo sirven para entretener, sino que también informan y forman, tres de las funciones principales del periodismo. Como señala Matos, se trata de relatos en primera persona que dejan de lado la objetividad pero buscan la autenticidad a través de la honestidad, y esto vale tanto para Spiegelman como para las obras de Sacco:

El objetivo de todos ellos es ser honestos más que objetivos, buscando acercarse a aquellos que no tienen voz en los medios tradicionales, a aquellos que están debajo de los titulares. Un tipo de historias con una fuerte carga autobiográfica, forjadas a partir de testimonios orales, recogidos mediante encuentros con los ‘protagonistas’, con los testigos, desde unas rutinas que son puro periodismo y utilizando todas las herramientas periodísticas a su alcance. (Matos, 2016, p. 250)

3. PERIODISMO CÓMIC

Como acabamos de ver, gracias al género autobiográfico y, en concreto, a la obra de Spiegelman, el cómic trascendió su formato original hasta convertirse en un medio de comunicación que, además de entretener, también era capaz de informar y formar. Y fue así, según el periodista e investigador Diego Espiña Barros, como en la década de los 90

memoria, narrativas documentales, hechos, texto e imagen, pero hechos al fin y al cabo, se funden para dar lugar a un subgénero nuevo dentro del cómic de *no ficción* o *faction comic*, el *cómic periodismo* o *periodístico*. (Espiña Barros, 2014, p. 5/96)

El cómic periodístico es un nuevo género que

utiliza las rutinas, las herramientas y los códigos importados de uno [el periodismo], dejando de lado la inmediatez y la dictadura de lo noticioso, con la plasticidad, el impacto de la página completa y la fuerza gráfica del otro [el cómic]. (Matos, 2017, p. 15)

La periodista Miriam Fernández Simón, en su artículo “Uchuraccay: la memoria en cómic”, donde analiza brevemente el fenómeno del cómic periodístico en Latinoamérica y España, comenta que este género surge en Estados Unidos como un híbrido entre periodismo y cómic:

Una nueva forma de expresión informativa que se desliga como medio de comunicación infantil y/o marginal, para pasar a ser una herramienta de pensamiento para el público adulto, haciéndose uso de ella en ocasiones en las que no es posible acceder con una cámara (por privacidad o peligrosidad del entorno) u otras en las que la complementariedad de la palabra con lo gráfico crean la conjunción perfecta. (Fernández Simón, 2014, p. 1/57)

Esta hibridación nace en medio de una época de crisis del periodismo, en la que surge con fuerza una nueva generación de periodistas y artistas que quieren democratizar la información a través de nuevos formatos con el objetivo de hacer que sea más accesible para todos (Matos,

2017, p. 83). El escritor, profesor y director de *NYU's Literary Reportage*⁸, Robert S. Boynton, usó el término “Nuevo Nuevo Periodismo” en su libro *The New New Journalism* (2005) –publicado en España el 2015 por la Universidad de Barcelona (UB)– para hacer referencia a esta generación de nuevos profesionales de la información. Este Nuevo Nuevo Periodismo “actualiza las enseñanzas de Capote, Hunter S. Thompson, Didion, Mailer o Wolfe” y, en los últimos años, ha incorporado nuevos formatos como el periodismo en viñetas (Ayén, 2018). Matos emplea este término en su libro para referirse al tipo de periodismo que hace Joe Sacco: “puro periodismo” a través del cómic.

3.1. El periodismo cómic como género periodístico: Joe Sacco

Joe Sacco nació en 1960 en Malta, en un pueblecito llamado Kirkpop, donde vivía con sus padres (su madre era profesora y su padre ingeniero) y su hermana mayor, Maryanne. Con apenas un año se mudó junto a su familia a Melbourne, Australia, donde residieron hasta 1972, año en el que emigraron a Estados Unidos. Según explicaba el dibujante en una entrevista que le hizo Diego Espiña Barros para la revista cultural *Jot down*, cuando era pequeño sus padres le contaban historias sobre los bombardeos que sufrió la isla de Malta durante la Segunda Guerra Mundial y de ahí nació su interés por los conflictos:

Yo escuchaba muchas historias familiares sobre la guerra, cómo se había vivido en Malta, y creo que en ese momento comencé a sentirme fascinado por todas esas historias. (Sacco, 2014)

De hecho, una de las primeras historietas “serias” que el dibujante creó fue *Más mujeres, más niños, más deprisa* (1990), donde relataba las vivencias de su madre en Malta durante la guerra.

En 1981 Sacco se graduó en Periodismo en la Universidad de Oregón y ya tenía claro que quería ser corresponsal. Siempre quiso hacer reportajes relacionados con los conflictos

⁸ *Literary Reportage* es un programa de la *New York University - Arthur L. Carter Journalism Institute* que busca proporcionar a los estudiantes las herramientas necesarias para poder hacer periodismo a través de la literatura.

internacionales, sobre todo con los que tenían lugar en Oriente Próximo porque él pensaba que los medios norteamericanos habían explicado mal lo que estaba pasando allí:

Yo crecí pensando que los palestinos eran terroristas y por muchas razones, quiero decir, es cierto, han cometido actos terroristas, pero ¿cuál es el contexto? ¿qué los ha llevado a esto? (Sacco, 2014, *ibid.*)

Pese a su fascinación por el periodismo, no ejerció durante mucho tiempo esta profesión porque consideraba que los trabajos que le ofrecían no eran serios:

Era realmente deprimente. Uno piensa que el periodismo es una profesión para aprender sobre el mundo, contar cosas y acabas descubriendo que la mayor parte del periodismo que se hace es simplemente vender productos. (Ayén, 2018)

Así que decidió apostar por el cómic, que empezó siendo un *hobby* infantil y acabó convirtiéndose en algo más:

Para mí el cómic, más que en un arte o una carrera, se convirtió en un vehículo de expresión personal. Cuando finalmente me frustré como periodista decidí dejarlo y dar paso a los cómics, probar suerte, sin saber demasiado cómo hacerlo y, bueno..., no me ha ido tan mal. (Sacco, 2014)

En sus primeros trabajos, influenciado por el cómic satírico de los años 50-60, Sacco mezclaba humor con documentos históricos y también incorporaba elementos del cómic autobiográfico de la década de los 80, marcado por las obras de Crumb:

Yo empecé por supuesto dibujando cómics autobiográficos y de repente pasé a dibujar mis propias experiencias en determinadas situaciones, ya fuera en Oriente Próximo o en los Balcanes. (Sacco, 2014)

De esta manera Sacco consiguió unir sus dos pasiones, periodismo y cómic, haciendo lo que él denomina “tebeos periodísticos”:

Hago tebeos periodísticos porque es la manera más fácil de unir mis dos pasiones, los cómics y el periodismo. No tengo ninguna teoría que me permita explicarlo. Sencillamente siempre me gustó la actualidad y, a veces, suceden cosas en el mundo

que me llevan a hacer algo al respecto. Y lo más útil que se me ocurre en el momento es ir allí e informar de qué es exactamente lo que está sucediendo. (Sacco, 2014)

En 1988 Sacco inició un viaje por toda Europa cuyas experiencias plasmó en la serie de seis cómics *Yahoo* (1988-1992), en los que mezclaba autobiografía con sátira. Mientras deambulaba por Europa, en 1990 Iraq invadió el Estado de Kuwait provocando la primera Guerra del Golfo (1990-1991). El conflicto enfrentó a una coalición formada por treinta y cuatro países de las Naciones Unidas, liderada por Estados Unidos, con la República de Irak. En 1991 el periodista viajó a Israel y a diferentes territorios palestinos y de esas experiencias surgió una de sus obras más destacadas, *Palestina* (2001). También incluyó algunas vivencias de la guerra en *Yahoo*.

En *Palestina* Sacco plasmó la vida cotidiana de los palestinos que habitaban en los territorios ocupados y que él visitó durante la Guerra del Golfo. Estas historias se publicaron como una serie de cómics de 1993 a 1995 y después, en 1996, la editorial *Fantagraphics Books* las reunió en dos volúmenes: *Palestine, a Nation Occupied* (“Palestina, una nación ocupada”) y *Palestina: In the Gaza Strip* (“Palestina: en la franja de Gaza”). En 2001 ambas partes se fusionaron en la novela gráfica *Palestina*, también editada por *Fantagraphics* y que llegó a España de la mano de Planeta DeAgostini.

En esta obra Sacco elaboró reportajes periodísticos en viñetas, hizo periodismo a través del cómic en un momento en el que apenas había referentes de esta corriente. Por eso tuvo que dar respuesta a algunas preguntas:

Cuando comencé con *Palestina* respondía, supongo, a muchas preguntas semejantes a las que Spiegelman habría tenido que responder en su día, del tipo: «Oh, estás hablando del conflicto palestino en un cómic, ¿en serio?». Por eso mi respuesta siempre era la misma: «Mira lo que Spiegelman hizo con *Maus*». (Sacco, 2014)

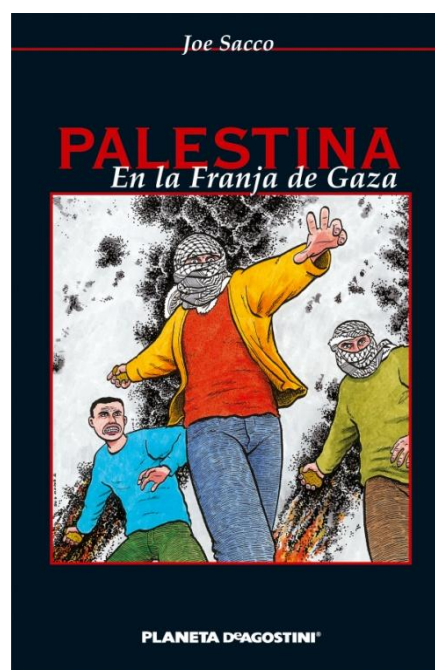


Imagen 13. Portada de *Palestina. En la franja de Gaza* de Joe Sacco.

Como explica Antonio López Hidalgo en un artículo publicado en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, una de las críticas que suelen recibir este tipo de cómics es que

la labor periodística se desvirtúa en materia de la objetividad, especialmente si es presentada a la manera de un cómic. Y hay quien dice también que el formato del cómic sólo puede ser ubicado por debajo de la literatura, ya que prioriza la imagen a la prosa. (López Hidalgo, 2016, p. 16)

Pero, como hemos visto en el anterior apartado y a lo largo del presente, tanto para Spiegelman como para Sacco la objetividad es un imposible y en sus obras lo que hacen es buscar la autenticidad para alcanzar la verdad, siendo honestos y dando voz a los que no la tienen, a las víctimas:

Puedes ser objetivo acerca de un accidente, un hecho determinado. Pero hay cosas, como el sufrimiento humano, sobre las que no se puede ser objetivo y yo no lo soy. Hay una cosa que me obsesiona: ¿cuál es la verdad que se esconde detrás del sufrimiento? ¿es el sufrimiento el que causa el sufrimiento? Puede. O es la combinación de muchos factores. Yo creo que el periodismo objetivo, entendido a la manera norteamericana, al final resulta simplemente en contar las diferentes versiones de una historia y se considera que el trabajo está hecho. Yo no creo que esto sea así. El trabajo de un periodista es tratar de acercarse lo más posible a la verdad. Todos somos subjetivos. Yo puedo reconocer que tengo ciertas simpatías y tú puedes juzgar mi trabajo en función de esa información. Lo importante para mí es ser honesto. Incluso aunque tenga ciertas simpatías por un determinado grupo, no significa que estos sean ángeles, que su comportamiento sea el correcto, pero como periodista tengo que informar de ello. (Sacco, 2014)

Tras la Guerra del Golfo el dibujante aterrizó en uno de los conflictos más sangrientos de la historia: la Guerra de Bosnia (1992-1995). Viajó a las ciudades de Sarajevo y Gorazde y, siguiendo la línea de *Palestina*, elaboró una serie de reportajes gráficos que se acabarían publicando en formato de *comic-book*; el título en España es *Gorazde: Zona protegida* (2000), una historieta que contiene las conversaciones que mantuvo Sacco con los habitantes de Gorazde, una zona que estuvo sitiada al final de la guerra; *El mediador. Una historia de*

Sarajevo (2003), donde el autor muestra la parte más desconocida del conflicto a través del personaje de Neven, un mediador que consigue información y contactos para los periodistas, y *El final de la guerra. Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-96* (2005). Esta última obra se divide en dos reportajes cortos: *Soba*, la historia de un guerrero de Sarajevo que atrajo a los medios occidentales con su música, y *Navidad con Karadzic*, sobre la búsqueda de una noticia que nunca saldrá a la luz y la persecución de un criminal de guerra serbobosnio.

El 25 de mayo de 1993 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) creó el Tribunal Penal Internacional de La Haya para la ex Yugoslavia⁹ con el objetivo de juzgar a los presuntos culpables de violar el derecho internacional humanitario durante la Guerra de Bosnia. En 1998 Spiegelman, que por aquel entonces era editor de la revista *Details*, encargó a Sacco un reportaje sobre estos juicios. Así nació “Los procesos por crímenes de guerra”, una historieta de seis páginas sobre el juicio contra el doctor Milan Kovacevic en la que el artista recrea también los hechos que se contaron durante el proceso. Esta pieza se acabaría incluyendo en el libro *Journalism* (2012) –publicado en España bajo el título *Reportajes*– junto con otros informes que escribió y dibujó Sacco a lo largo de la primera década del siglo XXI.

Como vemos, las obras de Sacco no son únicamente cómics. Para realizarlas utiliza técnicas propias del periodismo: va al lugar de los hechos, se documenta, elabora entrevistas para conseguir información y recoge diferentes testimonios, investiga, observa, toma notas, hace fotografías del lugar para poder recrearlo después y, finalmente, con todo el material que recopila, construye el relato a través del dibujo. En definitiva, lo que hace Sacco es “puro periodismo”, pero no ese periodismo sometido a las exigencias de la inmediatez, sino un “periodismo lento” (*slow journalism*) que lucha contra ella y que apuesta por la reflexión y la calidad informativa y del que *Notas al pie de Gaza* (2009) es un claro ejemplo.

Notas al pie de Gaza nació a partir de una cita del libro *El triángulo fatal* (1999) de Noam Chomsky, en la que mencionaba una nota al pie de página de un informe de Naciones Unidas sobre una matanza de 275 civiles palestinos desarmados por parte de las fuerzas armadas israelíes en la ciudad de Khan Younis. En el año 2001 la revista *Harper's* envió a Sacco junto con el periodista Chris Hedges a la Franja de Gaza para que hicieran un reportaje sobre lo que

⁹ El Tribunal Penal Internacional de La Haya para la ex Yugoslavia se disolvió el 22 de noviembre de 2017 cuando dictó su última sentencia contra el ex jefe de Estado Mayor del Ejército de la República Sprska (VRS), Ratko Mladić, alias “El carnicero de Srebrenica”.

estaba pasando en la zona. Ambos decidieron incluir al final de esta pieza unas páginas sobre la masacre de Khan Younis, pero la revista decidió suprimirlas. Esto molestó a Sacco, que decidió investigar más a fondo la masacre por su cuenta (Matos, 2017, pp. 98s).

Indagando, el periodista descubrió en otro informe de Naciones Unidas otra nota al pie de página que hacía referencia a una matanza similar que había ocurrido en la ciudad de Rafah, en la que murieron 111 civiles palestinos. Así que Sacco decidió volver a Gaza entre noviembre de 2002 y marzo de 2003 para investigarlo. Una vez allí puso en práctica todas las técnicas periodísticas que hemos mencionado antes para poder obtener información y regresó con una cantidad ingente de material:

Para una obra como *Notas* volví con más de cuatrocientas hojas de notas. Hay un gran trabajo de organización antes de comenzar a escribir. Luego escribo el guión entero. Nunca sé cuánto tiempo me puede llevar escribir el guión, tanto pueden ser seis semanas como seis meses para una historia larga como *Notas*. Después es cuando empiezo a dibujar y eso va más rápido, puedo hacer de ocho a diez páginas al mes. (Sacco, 2014)

Sacco tardó siete años en acabar *Notas al pie de Gaza*.

Por lo que hemos visto a lo largo de este capítulo, podemos afirmar sin ninguna duda que las obras de Sacco son arte, pero también periodismo. Según Matos se trata de “extensas piezas informativas y reflexivas, parecidas a reportajes, de importante fuerza y crudeza visual” (Matos, 2017, p. 15). Y con estos “reportajes”, o “tebeos periodísticos”, o “cómic periodísticos”, o como se les quiera denominar, Sacco se ha convertido en un referente de esta nueva forma de hacer conocida como periodismo cómic, a la que se han sumado muchos otros artistas como la dibujante americana Sarah Glidden (n. 1980), autora del cómic autobiográfico *Una judía americana perdida en Israel* (2010), sobre su primer viaje a Israel gracias al programa “Derecho de nacimiento”, que permite a los judíos viajar una vez en la vida a su país de origen con todos los gastos pagados; o el australiano Josh Neufeld (n. 1967), creador de *Katrina Came Calling* (2006), donde narra su experiencia como voluntario de la Cruz Roja Americana en Biloxi (Mississippi) después del Huracán Katrina.

En conclusión, el periodismo cómic es ya una realidad: una nueva forma de contar el mundo que, poco a poco, va sumando más artistas y periodistas a sus filas. Tanto es así que han empezado a aparecer publicaciones periódicas que recogen estos cómics periodísticos, como la revista francesa *La Revue dessinée* (2013-actualidad), o la americana *The Nib* (2013-actualidad), fundada por el dibujante norteamericano Matt Bors (n. 1983). Pero, al igual que todos los géneros periodísticos que hemos ido analizando, esta nueva corriente tiene unas características propias que van muy ligadas a la forma de hacer de su máximo representante, Joe Sacco, y que veremos en el siguiente apartado.

3.2. Características del periodismo cómic

Como hemos dicho anteriormente, el periodismo cómic es un género que sigue las rutinas periodísticas, pero que apuesta por un periodismo lento, honesto, reflexivo, que da voz a las víctimas y que, ante todo, busca llegar a la verdad. Antes de pasar a analizar sus características, Matos nos advierte en su libro que “la labor de recopilar información original, veraz y contrastada es un factor determinante a la hora de descartar o admitir la condición de una obra como periodística” (Matos, 2017, p. 213). Por eso aquellos cómics que no cumplan este requisito no podrán ser considerados periodísticos.

Para Matos los que practican el periodismo cómic son los denominados “periodistas de cómic”. Estos profesionales de la información se ocupan de contar a través del formato de viñetas una situación o un conflicto de actualidad o histórico que han vivido en primera persona y en el que ellos mismos aparecen dibujados como testigos o mediadores (Matos, 2017, 206). Esta es una de las principales características del periodismo cómic: la autorreferencialidad, es decir, el hecho de que el periodista aparezca dentro de la acción.

Con la autorreferencialidad el periodista rompe con la objetividad, reconoce que es un sujeto que, como tal, no puede abdicar de su subjetividad y busca contar su propia verdad. Es algo que ocurría también en el Nuevo Periodismo (Espiña Barros, 2014, p. 9/100). En sus obras Sacco utiliza esta técnica como una marca personal, pero, en vez de dibujarse como los demás personajes, aparece dentro de la historia en una versión caricaturesca de sí mismo y sin mostrar sus ojos:

Es una especie de señal hacia el lector, para decirle: «estás viendo casi todo de mí, pero no todo». Tampoco me muestro en totalidad. Quiero decir que si me muestro en el cómic siempre es de una forma autoparódica. Creo que es importante no mostrar mis emociones o qué estoy pensando realmente, aunque a veces se escape algo. Así que las gafas son una especie de barrera autoprotectora. (Sacco, 2014) [Ver imagen 14]

El periodista maltés-americano aparece en el relato porque no quiere ocultar su punto de vista y se acaba convirtiendo en un personaje más de la historia. Por lo tanto, Sacco en sus cómics acaba asumiendo varios roles: el de periodista, personaje secundario, narrador, autor y el del artista que dibuja la historia. Incluso, si hablamos en términos cinematográficos, porque al fin y al cabo el cómic es una producción audiovisual, el autor también se convierte en director, guionista y cámara porque tiene que encuadrar las viñetas y elegir los planos (en Matos, 2017, p. 121¹⁰). Que el periodista asuma esta multiplicidad de roles también es otra de las características del periodismo cómic.



Imagen 14. Viñeta de *Reportajes* de Joe Sacco, p. 184.

Sin embargo, a Sacco desempeñar todos estos papeles no le resulta difícil. Su principal reto es conseguir humanizar a los personajes que dibuja: “Para mí el desafío, el arte, está en conseguir que los personajes sean humanos para que, así, le importen a la gente” (en Matos, 2017, p. 184¹¹). En el cómic periodístico el autor convierte a los seres humanos en personajes de su historia y, como se trata de dibujos, es más difícil hacer que el lector empatice con ellos, así como transmitir sus sentimientos y emociones.

¹⁰ Matos cita a Joe Sacco (2012). *Reportajes*. Barcelona, España: Reservoir Books.

¹¹ Matos cita a Joe Sacco (2015). *Goradze. Zona segura*. Barcelona, España: Planeta Cómic.

Sacco, como tantos otros periodistas, trabaja con un material altamente sensible porque trata con testimonios de personas que están viviendo o han vivido los horrores de la guerra. Entonces, ¿cómo consigue humanizar a sus personajes? Él mismo lo explica:

Lo consigo dibujándolos, mostrando sus rostros, retratando sus hogares y representando con exactitud sus personalidades. (en Matos, 2017, *ibid.*)

El artista intenta con su dibujo ser lo más fiel posible a la realidad, incorporando detalles, incluyendo citas textuales de las personas a las que entrevista y también descubriéndolas en situaciones cotidianas:

Lo que más me interesa es mostrar los intentos de la gente común por llevar una vida normal incluso bajo las peores condiciones como una guerra. (...) La guerra no va sólo de disparar, sino de mantener cierta apariencia de normalidad, de continuar con la vida diaria. Y eso es algo que olvidamos. (Sacco, 2014)

Para poder incorporar todos estos detalles, Sacco juega en sus historias con dos niveles narrativos temporales: por un lado, el presente, en el que se representa a sí mismo escuchando el testimonio; por otro, el pasado, cuando recrea en viñetas los hechos que le está relatando su fuente. En el presente, cuando tiene que entrevistar a alguien, sea un testigo ocular o no, Sacco tiene muy en cuenta el “principio de neutralidad” por el que el periodista debe mantenerse imparcial, aunque él siempre se posiciona a favor de las víctimas:

No puedes empatizar demasiado con la gente porque corres el riesgo de quedarte ligado emocionalmente y tu trabajo es contar una historia. Cuando alguien se abre ante un extraño son sorprendentes las cosas que pueden llegar a contarse. (Sacco, 2014)

Tampoco emite juicios de valor: siempre cuestiona lo que ve y también a sus fuentes porque, al sumergirse en sus recuerdos del pasado, la memoria de los testigos puede distorsionar los detalles. Por eso, aparte de las dos líneas temporales que encontramos en las obras de Sacco, Matos nos habla de otros dos hilos narrativos: el histórico, en el que el periodista describe los principales hechos de la guerra, y el atmosférico, sobre los lugares que visita y la gente a la que conoce (Matos, 2017, p. 114).

En sus reportajes Sacco incluye fuentes documentales, testimonios de testigos presenciales, o no, que coinciden o se contradicen, recrea los lugares y contextualiza los hechos históricos:

El contexto es importante. Y ese es precisamente el poder del cómic, el de proveer el contexto a una determinada situación. Usar múltiples imágenes para crear más de una atmósfera. (Sacco, 2014)

También incluye prólogos explicativos, epílogos y otros recursos como mapas y documentos para dejar constancia de que lo que cuenta no es ficción (Espiña Barros, 2014, p. 13/104).

Todos estos elementos que hemos mencionado hasta ahora aportan credibilidad al relato, lo que es fundamental en el ejercicio del periodismo. Pero hemos visto que algunas de las características del periodismo cómic difieren de las normas tradicionales del periodismo, como que el periodista deba ser objetivo o que el “yo” tenga que estar ausente del relato. Sin embargo, Sacco nos demuestra con sus obras que el hecho de romper esas reglas no desmerece la labor periodística que ha llevado a cabo y tampoco lo hace el formato en el que las explica, sino que lo lleva a otro nivel.

Al final de su libro, Matos afirma con rotundidad que “a Joe Sacco no se le puede *considerar* un reportero, porque *lo es* por derecho propio” (Matos, 2017, p. 227). Y es cierto: lo que hace Sacco con sus cómics periodísticos es innovar, buscar una nueva mirada periodística, ese “Nuevo Nuevo Periodismo”, más cercano y accesible, que sirve para explicar y transmitir la complejidad de las historias que se dan en el mundo. Precisamente esa complejidad y el querer ser lo más fiel posible a la realidad hacen que las historias que nos cuenta en sus cómics no tengan final:

Las historias no terminan. Creo que en nuestra cultura occidental necesitamos la idea del final y estos acaban siendo artificiales. A mí me gusta pensar en mis libros como si no tuvieran final, como si simplemente fuera un punto y aparte, *ok*, algo nuevo va a comenzar pero la historia continúa. (Sacco, 2014)

4. EL MANGA

Recapitulemos: hasta este punto del trabajo hemos explicado qué son los géneros periodísticos y qué tipos hay; a continuación, hemos analizado la rama del periodismo gráfico, en la que se incluye el cómic como uno de sus formatos; asimismo, hemos hecho un recorrido por la historia del cómic, cómo pasa de ser una tira humorística a convertirse en un tipo de cómic informativo que incorpora elementos periodísticos; finalmente, hemos visto cómo, gracias al trabajo de autores como Spiegelman y Sacco, este cómic informativo ha conformado una entidad nueva, se ha transformado, en suma, en género periodístico.

Sin embargo, aunque todo lo que hemos observado hasta ahora es fundamental para nuestro análisis, el presente trabajo no tiene como principal objetivo investigar cómo el periodismo cómic se ha convertido en género periodístico sino dilucidar si cierto tipo de manga, al igual que el cómic, puede considerarse periodístico y si existe el periodismo manga. Y aquí surge la pregunta con la que abrimos el capítulo: ¿qué es el manga? El periodista catalán Dani Madrid y el profesor de Historia Contemporánea de Japón en la Universidad Pompeu Fabra (UPF), Guillermo Martínez, en su libro conjunto *El manga i l'animació japonesa* (2010), se hacen esta misma pregunta y nos dicen que hay “tres caminos” (Madrid y Martínez, 2010, p. 19) que podemos tomar para averiguarlo, el primero, analizando su significado.

La palabra “manga” se compone de dos caracteres: “ga”, que significa “imagen”, y “man”, que significa “vago, difuso o indiscreto”. Es decir, una definición sería que el manga son “esbozos inacabados o rápidos” (Madrid y Martínez, 2010, *ibid.*). El periodista Paul Gravett, en su libro *Manga: La Era del Nuevo Cómic*, explica que la palabra “manga” se incorporó al inglés con una connotación negativa por culpa del estudio *Manga! Manga! The World of Japanese Comics* (1983) que hizo el traductor, intérprete y escritor americano Frederic L. Schodt (Gravett, 2004, p. 8):

En su escrito Schodt explicaba los significados de los dos ideogramas chinos que componían la palabra: *man*, “involuntario” o “a pesar de uno mismo”, y *ga*, es decir, “dibujos”. El artista japonés Hokusai había acuñado este término en 1814 para referirse a sus libros de “bocetos caprichosos”. El ideograma *man*, añade Schodt,

“poseía una acepción secundaria que significaba ‘moralmente corrupto’, lo que originó la traducción como ‘dibujos irresponsables’”. (Gravett, 2004, p. 9)

En la actualidad, tanto dentro como fuera de Japón, el manga se ha convertido en un fenómeno de masas —como veremos más adelante—. Sin embargo, para aquellos que no son aficionados sigue teniendo una connotación negativa: cuando a las gentes se les pregunta por el manga piensan automáticamente en dibujos grotescos, machistas, con un alto contenido sexual y violento. Por este motivo, siguiendo la línea de lo que dice Gravett en su libro, Madrid y Martínez nos desvelan que un segundo camino para definir manga es diciendo qué *no* lo es: a pesar de lo que crea la gente, no todos los mangas tienen personajes con ojos grandes, no todos son publicaciones que vienen en volúmenes gruesos y tampoco están todos llenos de sexo y violencia (Madrid y Martínez, 2010, p. 19). Pero, en la última vía que nos proponen, simplifican esta ecuación y nos dicen lo que *sí* que es: “Manga es, básicamente, cómic japonés” (Madrid y Martínez, 2010, *ibid.*).

Tanto Gravett como la historiadora del arte francesa Jacqueline Berndt coinciden con la definición simple de Madrid y Martínez, aunque Berndt, en su libro *El fenómeno del manga* (1996), decide ampliarla citando algunas de las características propias de este formato:

Manga significa fundamentalmente la historieta dibujada, o sea, el cómic que sigue pautas de tipo literario con una extensión de 16, 32 o más de 64 páginas, con frecuencia publicado por entregas durante años en revistas, para ser luego recopilado en forma de colección de varios tomos. (Berndt, 1996, p. 18)

Con esta definición, Berndt nos adelanta algunas de las características del manga, pero no del antiguo, sino del contemporáneo. Así que para poder adentrarnos en este mundo es preferible que antes de saber cuáles son sus particularidades, indagemos en sus orígenes. De esta manera podremos averiguar por qué y de qué manera se ha transformado el manga a lo largo de su historia y, sobre todo, conoceremos por qué se ha convertido en un fenómeno de masas.

4.1. Historia del manga

En su libro conjunto, Madrid y Martínez hacen un breve repaso de la historia del manga en el capítulo “¿Una historia de 60 años o 10.000 años?”. Los investigadores plantean este interrogante en el título porque el manga no tiene un origen claro. De hecho, nos indican que las opiniones de los estudiosos acerca de las raíces de este fenómeno son dispares y se dividen en dos tradiciones: los partidarios de la primera defienden que el manga tiene su origen en el siglo VII, cuando empezaron a aparecer las primeras expresiones pictóricas japonesas, por lo que es un “producto esencialmente japonés”; en cambio, los defensores de la segunda –la tradición contemporánea– conciben el manga como un “producto híbrido” por la influencia del cómic norteamericano y europeo (Madrid y Martínez, 2010, pp. 21s). Tal como hacen Madrid y Martínez en su libro, nosotros examinaremos ambas tradiciones.

4.1.1. El manga como “producto esencialmente japonés”

La primera tradición se remonta a los siglos VI-VII, cuando llegaron a Japón unos libros y pergaminos provenientes de la India y de China que mezclaban dibujo y texto. Los japoneses tomaron estas influencias y fueron desarrollando sus propios libros ilustrados. De esta manera, en el siglo XII, durante el período Heian (794-1185), estos pergaminos se convirtieron en los *emaki* o *emakimono*, unos rollos de papel de gran formato que contenían historias ilustradas. Los monjes budistas usaron estos pergaminos para reproducir escenas religiosas aunque, con el tiempo, también acabaron plasmando algunas secuencias de la vida cotidiana de los japoneses. Una de las obras clave *emakimono* que se conservan es *Chōjū-giga* o *Chōjū-jinbutsu-giga* del sacerdote budista y dibujante japonés Toba Sōjō (1053-1140), una serie de cuatro rollos donde aparecían representados animales comportándose como humanos a modo de sátira (Madrid y Martínez, 2010, p. 22).



Imagen 15. Dibujo del *Chōjū-giga* de Toba Sōjō. Una rana resguarda a un conejo de la lluvia con la hoja de un nenúfar.

En esta misma época, la escritora Murasaki Shikibu (978?- 1014?) redactó

la que es considerada como la primera novela japonesa y primera novela moderna: *Genji Monogatari* (“La novela de Genji”). La novela narra en 54 capítulos y más de 4.000 páginas, la vida y los amores del ficticio Príncipe Genji. Partiendo de esta narración, a mediados del siglo XII apareció el pergamino *Genji Monogatari emaki* que se estima ilustraba la obra de Shikibu al completo, pero del que sólo se conservan unas pocas piezas y textos. De la historia de Genji también son conocidas las ilustraciones que hizo el artista Tosa Mitsuoki (1617-1691) y, además, fue un tema recurrente en las pinturas *ukiyo-e* propias del período Edo (1603- 1867).

Aunque el cómic moderno está influido por los *emakimono*, éstos no consiguieron penetrar en la sociedad japonesa de la época por su “carácter elitista” (Santiago, 2013, p. 24). Sin embargo, a principios del siglo XVII surgieron dos corrientes de arte popular conocidas como *ōtsu-e* y *toba-e* que, pese a no estar escritas sólo por religiosos, seguían estando al alcance de una minoría por culpa de su alto precio. Los *ōtsu-e* eran “imágenes de artistas anónimos de la ciudad de Ōtsu [capital de la Prefectura de Shiga], que se vendían a pie de carretera y que se convirtieron en un *souvenir* popular por el uso de la sátira y la caricatura” (Madrid y Martínez, 2010, p. 23), mientras que los *toba-e* (traducido como “imágenes de Toba”, en honor al creador del *Chōjū-giga*) eran “recopilaciones de imágenes satíricas con anotaciones de texto que se publicaban en Osaka” (Madrid y Martínez, 2010, *ibid.*). Asimismo, a finales del siglo XVIII también se hicieron populares unos libros satíricos ilustrados conocidos como *kibyōshi* (“libros de tapas amarillas”), que estaban dirigidos a adultos y que son un claro antecedente de los tebeos (Santiago, 2013, p. 28).

El arte japonés consiguió extenderse entre las clases populares durante el período Edo (1603-1873), cuando los artesanos empezaron a usar la xilografía (estampación con planchas de madera), una técnica que llegó a Japón en el siglo VI, para elaborar sus pinturas. Esto permitió reducir los costes de producción de los dibujos: se fabricaban muchas unidades y se vendían a un bajo precio, lo que hizo que fueran más accesibles para la población. Gracias a esta mayor demanda popular nació el género artístico de grabado japonés *ukiyo-e*, traducido como “imágenes del mundo flotante” o “del mundo que fluye” (Santiago, 2013, p. 33), que representaba escenas de la vida cotidiana de las personas:

El *ukiyo-e* surge como respuesta a la necesidad de expresar el sentimiento popular, al margen de la condición social o del férreo poder del soberano. Es un arte destinado al pueblo y centrado en sus gustos y banalidades: la realidad de cada día, el mundo contemporáneo y el frívolo devenir de sus vidas cotidianas. (Santiago, 2013, *ibid.*)

El *ukiyo-e* es el antecedente más claro del manga contemporáneo por su carácter disruptivo. Uno de los máximos y más conocidos exponentes de esta corriente artística fue el pintor japonés Katsushika Hokusai (1760-1849). Como hemos visto en el primer apartado de este capítulo, Hokusai acuñó la denominación “manga” para hacer referencia a sus libros de “bocetos caprichosos”, conocidos como *Hokusai Manga*. Estos libros, publicados en quince volúmenes a partir de 1814 y póstumamente hasta 1878, eran cuadernos que contenían bocetos y dibujos rápidos elaborados con tinta china que el maestro de la xilografía hizo para sus discípulos.

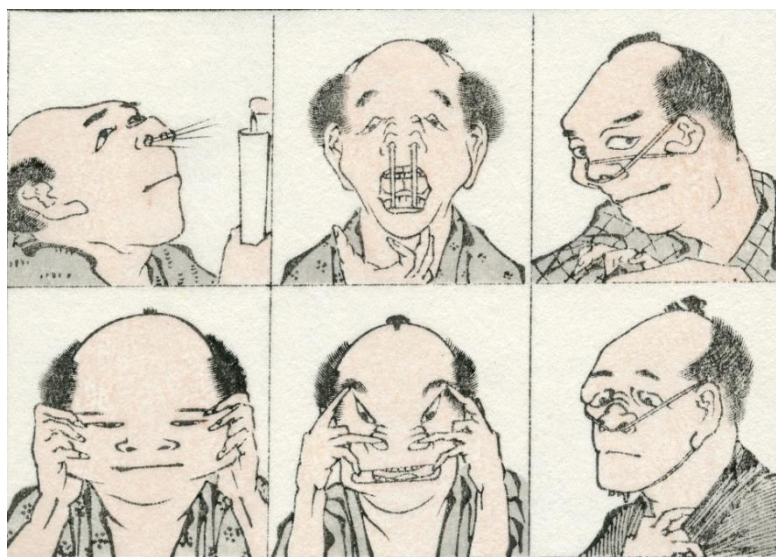


Imagen 16. Viñetas de *Hokusai Manga*.

Hokusai empezó a dibujar cuando tenía seis años y murió dejando más de 30.000 ilustraciones para más de 500 libros (Santiago, 2013, p. 48). Entre sus obras más famosas, junto con sus *Hokusai Manga*, encontramos: “Fuji en un día claro” y “Gran ola de Kanagawa”, de su serie de grandes xilografías “36 vistas del monte Fuji” (Santiago, 2013, p. 47). En sus pinturas el artista recuperó las temáticas de paisajes y naturaleza que habían caracterizado las primeras obras del *ukiyo-e* y consiguió traspasar fronteras. El investigador

José Andrés Santiago señala, en su libro *Manga: del cuadro flotante a la viñeta*, que con su obra, y en especial con su “manga”, Hokusai sentó “las bases del cómic japonés actual, sacudió los cimientos del arte europeo y redefinió los planteamientos de los artistas occidentales” (Santiago, 2013, p. 48).

Siguiendo con esta misma corriente paisajística, encontramos las pinturas del monte Fuji y de la ciudad de Edo (la actual Tokio) de Utagawa Hiroshige (1797-1858), uno de los últimos maestros del *ukiyo-e*. Tanto las obras de Hiroshige como las de Hokusai, entre las de otros artistas japoneses, contribuyeron a la creación del “japonismo”, que comenzó siendo una moda de coleccionismo de arte nipón entre los europeos, pero se acabó consolidando como un estilo gráfico que tuvo un importante influjo en otros movimientos artísticos occidentales como el impresionismo y el modernismo.

4.1.2. El manga como “producto híbrido”

A mediados del siglo XIX el estilo *ukiyo-e* entró en decadencia por la inestabilidad política y social del país. Durante los más de doscientos cincuenta años que duró el período Edo o Era Tokugawa (1603-1867) –la época que delimita el gobierno militar del *shogunato Tokugawa*, o *Tokugawa bakufu*, instaurado por el *shōgun* Ieyasu Tokugawa– Japón permaneció aislado del mundo, tanto en el plano político¹² como en el económico y tecnológico, pero en 1853 Estados Unidos forzó a Japón a abrir sus puertas al comercio exterior tras enviar a sus costas una flota de barcos de guerra comandados por el almirante Matthew Perry (Madrid y Martínez, 2010, p. 24).

El incidente de los barcos forzó al *bakufu* a la firma del *Tratado de paz y amistad* (1854), que establecía relaciones diplomáticas entre Japón y Estados Unidos. Como consecuencia de su apertura al mundo exterior, el país del sol naciente entró en una espiral de inestabilidades que resultaron en la Guerra Boshin (1868-1869), en la que se enfrentaron los partidarios del *shogunato* y los que querían devolver el poder político al emperador Meiji. El conflicto

¹² El *shōgun* Iemitsu Tokugawa (1623-1651) estableció en 1641 la política de relaciones exteriores de Japón conocida como *sakoku*, por la que se prohibía la entrada y la salida del país a japoneses y extranjeros bajo pena de muerte.

terminó con la abolición del *shogunato Tokugawa*, el fin del período Edo, la Restauración Meiji (1868-1869) y el inicio del período del mismo nombre (1868-1912).

La apertura de Japón propició el fin del feudalismo y la restauración del poder imperial, pero lo hizo también más permeable a la cultura occidental, permitiendo la llegada de nuevas influencias artísticas, y también a la inversa, dejando que la cultura japonesa impregnara la occidental –como hemos visto antes con el “japonismo” –. En este nuevo panorama, en Japón

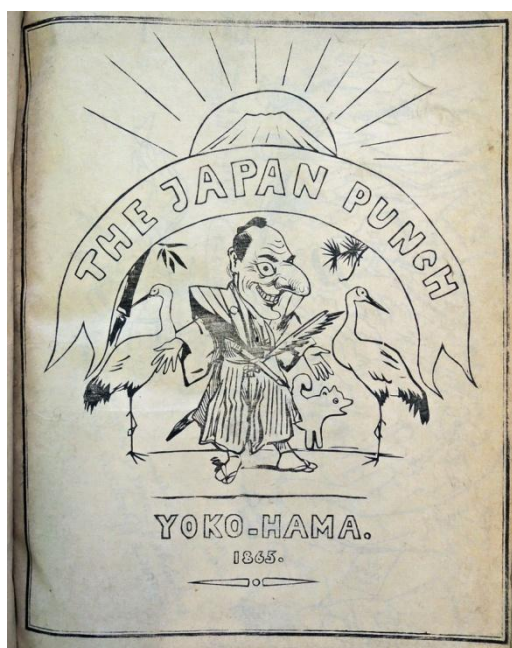


Imagen 17. Portada de la revista humorística *Japan Punch* de 1865 de Charles Wirgman.

destacaron dos publicaciones ilustradas creadas por extranjeros para extranjeros: la revista de humor *Japan Punch*, sobre la vida y la política japonesas, creada por el dibujante británico Charles Wirgman (1832-1891), y la revista satírica *Tobae*, del artista francés Georges Bigot, que fue censurada por sus caricaturas de políticos nipones. Estas publicaciones influyeron en toda una generación de artistas japoneses, los “ponchies”, entre los que se encuentran Honda Kinkichirō y Taguchi Beisaku, así como el diario japonés *Marumaru Chinbun* (Madrid y Martínez, 2010, *ibid.*).

Las tiras humorísticas norteamericanas de finales del siglo XIX, como *The Yellow Kid* o *The Katzenjammer Kids*, se exportaron a Japón y pronto la influencia de los cómics estadounidenses empezó a notarse en las publicaciones que se hacían en el país nipón. Así, la obra del artista Kitazawa Rakuten (1876-1955), considerado “el padre del manga moderno” (Madrid y Martínez, 2010, p. 25), bebió directamente de esas influencias. El dibujante empezó su carrera dibujando en *Jiji Manga*, la página dominical de cómics del periódico *Jiji Shinpō*, creado por el escritor Yukichi Fukuzawa (1835-1901), hasta que, en 1905, Rakuten fundó la revista satírica *Tokyo Puck*, que contenía caricaturas con las que se hacía una crítica al gobierno japonés.

4.1.3. El manga como propaganda

A principios del siglo XX se produjo un gran *boom* de revistas de manga. Empezaron a aparecer publicaciones que relataban historias dirigidas a públicos concretos como *Shōnen Sekai* (1895-1914), para chicos, o *Shōjo Sekai* (1906-1931), para chicas, ambas de la compañía editorial japonesa *Hakubunkan*. Esta especialización hizo que, poco a poco, se fueran conformando unos “géneros” dentro del manga. Por este motivo, desde entonces a los mangas que tratan historias de acción dirigidas a chicos jóvenes se les conoce como *shōnen* (“chico” o “niño”)¹³, mientras que aquellos que se dirigen a chicas adolescentes y cuentan, en su mayoría, historias de amor son los *shōjo* (“mujer joven”).

Aunque *Shōnen Sekai* y *Shōjo Sekai* fueron dos de las primeras revistas especializadas, en 1914 la editorial *Kodansha* sacó al mercado la que sería la publicación de *shōnen* manga más conocida y representativa de este género, la *Shōnen Club* (1914-1962) y, unos nueve años más tarde, la *Shōjo Club* (1923-1962)¹⁴ –en 1926, a estas dos publicaciones se les uniría *Yōnen Club*, para niños pequeños–. Como bien indican sus nombres, la primera tenía un contenido para chicos y la segunda para chicas. En sus inicios estas revistas publicaban juegos, novelas serializadas, artículos y poesía, pero en los años treinta se especializaron en manga.

En esta misma década los líderes militares japoneses, que querían tomar el control de Manchuria (China) y Corea, se adueñaron de estas y otras publicaciones de manga para usarlas con fines propagandísticos (Aoki, 2017). A partir de entonces las revistas de manga se llenaron de historias sobre soldados japoneses que se convertían en héroes, la más famosa de las cuales fue *Norakuro*, creada por el artista Suihō Tagawa (1899-1989), sobre un perro soldado de la armada japonesa cuyo nombre da título a las historietas y que quería convertirse en general del ejército nipón. Las aventuras de este perro se publicaron en *Shōnen Kurabu* desde 1931 hasta 1981.

¹³ En su libro *Manga: del cuadro a la viñeta flotante*, el investigador José Andrés Santiago afirma que, a diferencia del *shōjo*, que tiene unas características y unos rasgos narrativos concretos, no es correcto hablar del *shōnen* como un género independiente porque abarca muchas temáticas y sus historias no comparten unas características tan claras. Sin embargo, se usa como una tipología más para referirse a las historias dirigidas a chicos jóvenes y por el impacto que tiene en el mercado occidental.

¹⁴ En 1946, las revistas *Shōnen Club* y *Shōjo Club* cambiaron sus nombres a *Shōnen Kurabu* y *Shōjo Kurabu*, respectivamente.

Cuando Japón entró en la Segunda Guerra Mundial, el gobierno tomó medidas contra aquellos artistas que no seguían su línea ideológica. Así fue como se creó la asociación *Shin Nippon Mangaka Kyokai* (“La Asociación de Nuevos Mangakas de Japón”), a la que se tenían que sumar los *mangakas* (nombre con el que se conoce a los dibujantes de manga) para mostrar su apoyo al gobierno nipón (Aoki, 2017). En diez años las publicaciones de manga pasaron de 17.000 a menos de 1.000 (Madrid y Martínez, 2010, p. 25). Éstas sirvieron a las órdenes del gobierno que, incluso, envió al artista Ryūichi Yokoyama (1909-2001) a las zonas en guerra para que elaborara cómics para los soldados japoneses (Aoki, 2017). Yokoyama fue el creador de la tira humorística *Fuku-chan*, sobre las aventuras de un niño de cinco años, una obra costumbrista que sin duda alguna inspiró al dibujante Yoshito Usui (1958-2009) en la creación de su manga *Shin-chan*, sobre las peripecias del joven Shinnosuke Nohara. Ambos mangas se han adaptado al anime (nombre con el que se conoce a los dibujos animados japoneses).

Como hemos visto en el segundo capítulo de este trabajo, los norteamericanos usaron el cómic como propaganda de guerra, pero de lo que apenas se habla es del hecho de que también utilizaron el manga gracias al ilustrador japonés Atsushi Iwamatsu (1908-1994), entre otros artistas exiliados. Debido a su oposición al gobierno militarista japonés y después de haber estado encarcelados, Iwamatsu y su mujer Tomoe se tuvieron que trasladar en 1939 a vivir a los Estados Unidos, dejando a su hijo en Japón. Tras el ataque de los japoneses contra la base naval norteamericana de Pearl Harbor (7 de diciembre de 1941), el artista acabó trabajando para las norteamericanas *Office of War Information* (OWI) y *Office of Strategic Services* (OSS) pergeñando panfletos propagandísticos (Aoki, 2017).

Durante la guerra Iwamatsu publicó el manga *Unganaizo* (*The Unlucky Soldier*), sobre un campesino japonés que se alista en el ejército y muere por culpa de sus líderes corruptos, para conseguir desmoralizar a las tropas niponas. En 1943 el mangaka publicó *The New Sun*, un manga autobiográfico de 310 páginas en el que contaba las persecuciones que sufrieron él y su familia en sus últimos años en Japón. En 1947 dibujó la secuela, *Horizon is Calling*. Por miedo a las represalias que pudiera emprender el gobierno japonés contra su familia, en sus obras el artista usó el pseudónimo Tarō Yashima. En 1949, gracias a la ocupación norteamericana de Japón, Yashima y Tomoe pudieron regresar a su país y recuperar a su hijo.

Finalmente, en los años 50 el artista se dedicó a ilustrar libros infantiles como *Crow Boy* (1956) y *Umbrella* (1958) (Aoki, 2017).

4.1.4. El manga de posguerra

El 6 y el 9 de agosto de 1945 fueron dos fechas que quedarían grabadas a fuego en la historia de Japón: sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki cayeron sendas bombas atómicas. El ejército norteamericano, por orden del presidente Harry S. Truman, atacó desde el cielo estas ciudades dejando un total de 214.000 muertos por el impacto directo de las bombas y unos efectos colaterales no menos terribles, como consecuencia de la radiación, con decenas de miles de muertos y una afectación que aún hoy, más de setenta años después, sufren los supervivientes de la catástrofe y sus descendientes (Criado, 2015).

La caída de las bombas propició la rendición de Japón y el comienzo de la ocupación del país por parte de las fuerzas armadas norteamericanas, con la consiguiente promulgación de la Constitución de 1946 por la que Japón prohibió el “derecho a la beligerancia” (Gravett, 2004, p. 54). Durante el período de ocupación (1945-1952), el comandante supremo de las Fuerzas Aliadas, el general Douglas MacArthur (1880-1964), fue la máxima autoridad política de Japón, a la que estuvieron sometidos tanto el emperador como el gobierno japonés. La posguerra fue un período convulso por cuanto la población japonesa había resultado muy golpeada en todos los planos, político, económico, social...

Las tropas norteamericanas que se instalaron en Japón trajeron sus cómics consigo. Estos tebeos marcaron a toda una generación de niños que crecieron durante la posguerra. Sin embargo, las autoridades yanquis prohibieron todos aquellos materiales que evocasen la guerra o los valores del código ético japonés *bushidō* (Gravett, 2004, p. 54), por el que, al igual que los samuráis, la lealtad estaba por encima de la propia vida. Por eso, mientras las fuerzas aliadas que habían ganado la guerra recreaban en sus cómics sus victorias en combate, los japoneses reproducían historias costumbristas –tal es el caso de las tiras cómicas de *Sazae-san* de la mangaka Machiko Hasegawa (1920-1992), sobre la vida de una ama de casa–. Pero la influencia de los cómics norteamericanos está presente en las obras de aquellos mangakas que eran niños en la posguerra.

En la década de los cuarenta las duras condiciones de vida de los japoneses propiciaron el despegue de tres elementos clave en la recuperación del manga: los *kamishibai*, los *kashibon* y la figura de Osamu Tezuka (Santiago, 2013, p. 67). Debido a la escasez de dinero, los niños no podían permitirse comprar juguetes ni cómics. Por este motivo, como una forma de entretenimiento barata y accesible para los más jóvenes, emergieron los *kamishibai* (“dramas de papel”), una especie de teatro de papel callejero. En estas representaciones, que surgieron a principios de siglo pero se expandieron en la posguerra, “el intérprete acompaña la narración de ilustraciones pintadas sobre gruesas láminas de papel exhibidas a la audiencia de forma secuencial a medida que la historia progresa” (Santiago, 2013, p. 68). Con la llegada de la televisión en los años cincuenta, estos teatros empezaron a desaparecer, pero hubo dibujantes de manga como Sanpei Shirato (n. 1932), creador de *Kamui Den* (“La leyenda de Kamui”), que empezaron su carrera haciendo *kamishibai*.

En esta misma época, en la ciudad de Osaka proliferaron los *kashibon* (“libros de alquiler”), unas librerías ambulantes de alquiler de mangas, en las que por un módico precio los jóvenes podían leer cómics sin tener que comprarlos (Santiago, 2013, p. 78). (Aún hoy en Japón existen las *manga kissa*, cafeterías donde los lectores pagan por hora para leer una gran variedad de mangas.) Ligado al fenómeno de los *kashibon*, en la década de los cincuenta apareció un nuevo género de manga llamado *gekiga* (“dibujos dramáticos”), “un cómic de temática más realista, más adulta y madura, que aborda desde temas sociales a cuestiones políticas o reflexiones sobre la guerra” (Madrid y Martínez, 2010, p. 25). El término “gekiga” lo acuñó en 1957 el dibujante Yoshihiro Tatsumi (1935-2015) con vistas a diferenciar este estilo de manga alternativo para jóvenes adultos del manga juvenil que había dominado el mercado hasta ese momento:

Los creadores de la era *gekiga* pudieron relatar episodios de la historia que no habían sido enseñados en las escuelas y, a través de ellos, establecer paralelismos con sus preocupaciones contemporáneas. En el Japón más conservador fueron los cómics los que proporcionaron un vehículo para plasmar perspectivas más independientes y atrevidas, que pretendían arrojar luz sobre la verdad. (Gravett, 2004, p. 41)

La mayoría de los *gekiga* de esta época se distribuyeron en formato *akahon*, o “libros rojos”, unos mangas de tamaño pequeño impresos con tinta roja a un bajo precio que surgieron

también en la ciudad Osaka y se extendieron por todo el país (Santiago, 2013, p. 78). Uno de los artistas más famosos que se inició en el *akahon* fue Osamu Tezuka (1928-1989), el “dios del manga”, llamado así por la colosal cantidad de historias que dibujó durante su vida:

[Tezuka] escribió y dibujó la cifra récord de 150.000 páginas para 600 títulos de manga, además de unas 60 obras animadas; y también escribió ensayos e hizo conferencias y reseñas de películas –y aun así encontró tiempo para licenciarse como doctor, según la tradición occidental–. (Gravett, 2004, p. 24)

La infancia de Tezuka, como la de tantos otros niños de la época, estuvo marcada por los horrores de la guerra y esto influyó en su obra. Cuando era adolescente sufrió las consecuencias de una incursión aérea que castigó severamente Osaka, su ciudad natal, y a partir de ese momento decidió dedicar su vida a “educar en la paz y el respeto a través de la animación y de cómics económicos” (Gravett, 2004, *ibid.*). Entre su cantidad ingente de cómics destacan: *Astroboy* (1952-1968), las aventuras de un niño robot; *Black Jack* (1973-1983), la historia de un cirujano misterioso y con un pasado oscuro, y las adaptaciones que hizo a manga de obras de literatura clásica como *Crimen y castigo* (1866) de F. Dostoyevski.

Con la llegada de la televisión al país muchos mangas como *Astroboy* se adaptaron al anime. Los norteamericanos aprovecharon el impacto que tenían estos dibujos animados en la población para difundir los “valores” que les querían inculcar a los japoneses (Madrid y Martínez, 2010, p. 51). Por otro lado, las

compañías televisivas empezaron a competir con las empresas editoriales de manga porque sacaban un nuevo episodio cada semana. Ante esta producción masiva de dibujos animados, las editoriales se dieron cuenta de que publicar un manga mensual para los niños no era suficiente. Por este motivo las editoriales *Kodansha* y *Shogakukan* pusieron en el mercado el mismo día (17 de marzo de 1959) dos revistas con entregas de cómics semanales: la *Shōnen Magazine* y la *Shōnen Sunday* (Gravett, 2004, p. 56).



Imagen 18. Personaje de Astroboy creado por el mangaka Osamu Tezuka.

En los años sesenta los niños que habían nacido en la posguerra y crecido leyendo mangas se habían vuelto ya adolescentes. La desconfianza que sentía esta generación por los medios de comunicación, sometidos a las exigencias de los poderes políticos de turno, hizo que buscaran la verdad en otros medios, entre ellos los cómics. Dejando atrás la prohibición de los norteamericanos de todos aquellos materiales que evocasen la guerra, en esta década comenzaron a surgir unos cómics de temática bélica para chicos en los que los soldados aparecían como “superhéroes”. Esto molestó especialmente al mangaka Tetsuya Chiba (n. 1939), ilustrador del mítico manga *Ashita no Joe* (“Tomorrow’s Joe”):

En mi opinión, mostrar la forma en que matamos al enemigo no es algo maravilloso. La guerra es un desastre y esa fue la razón que me hizo escribir *Taka of the Violet Lightning* en 1963. (Citado en Gravett, 2004, p. 57)

En el manga *Taka of the Violet Lightning* (*Shiden-kai no Taka*, "Taka del relámpago violeta"), publicado en *Shōnen Magazine* de 1963 a 1965, Chiba explica la historia de Taka, un soldado de las fuerzas aéreas que pilota un Kawanishi N1K (“shiden-kai”), un hidroavión de caza que los japoneses usaron al final de la Segunda Guerra Mundial. Para llevar a cabo esta obra, el artista hizo un trabajo de investigación y documentación al más puro estilo periodístico y consiguió volcar las historias reales de miles de soldados durante la guerra en el personaje ficticio de Taka:

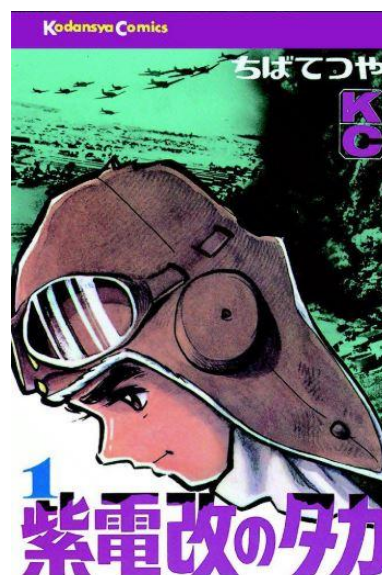


Imagen 19. Portada del primer tomo de *Taka of the Violet Lightning* de Tetsuya Chiba.

Estudié gran cantidad de cartas de pilotos procedentes de archivos y hablé con gente que había perdido a sus hijos y hermanos en la guerra. Descubrí que a veces el combustible escaseaba tanto que los pilotos tenían que despegar con sólo medio depósito en sus aviones. (Citado en Gravett, 2004, *ibid.*)

En los setenta los adolescentes que leían estos mangas se convirtieron en jóvenes adultos de treinta años. Entre ellos estaba el mangaka Keiji Nakazawa (1939-2012). Al igual que Chiba, y como veremos en el análisis de su trabajo, Nakazawa consiguió representar en su obra magna *Pies descalzos* las historias de los supervivientes de la bomba atómica en Hiroshima,

incluyendo la suya y de su familia. El cómic, que se publicó en la revista *Shōnen Jump* de 1973 a 1974, es un testimonio en primera persona de los efectos que tuvo la bomba sobre la población y la situación de ésta en la posguerra. El impacto que tuvo esta obra, tanto en Japón (se utilizó durante décadas como material didáctico en las escuelas del país) como internacionalmente (fue el primer manga traducido al inglés y distribuido en los Estados Unidos en 1978), justifica que sea el objeto de estudio de nuestro análisis.

4.1.5. El manga como fenómeno de masas

La “época dorada del manga” llegó en los años ochenta. Los costes de producción se redujeron y aumentaron las ventas. Japón era la segunda economía mundial y sus productos culturales ya se conocían alrededor del mundo (Madrid y Martínez, 2010, p. 27). Primero se extendió el anime y después el manga. A España, por ejemplo, los primeros dibujos animados japoneses llegaron a mediados de los setenta y la primera serie exitosa fue la de *Heidi* (1974, estrenada en España en 1975), producida por la compañía Zuiyo Eizo y dirigida por el gran Isao Takahata (1935-2018) con la colaboración del mítico Hayao Miyazaki (n. 1941). Ambos mangakas han sido los fundadores del prestigioso estudio de animación japonesa *Studio Ghibli* que con sus películas ha marcado a generaciones enteras de niños tanto dentro como fuera de Japón. Otra serie que triunfó en los ochenta entre el público español fue *Mazinger Z* (1972-1974, televisado en nuestro país a partir de 1978) del dibujante Gō Nagai (n. 1945).

Gracias a estos dibujos animados los occidentales comenzaron a desarrollar una cierta fascinación por la cultura japonesa hasta conformarse una especie de “tribu urbana” que a día de hoy no hace más que crecer: los *otaku*. En Occidente este término (en el plano literario podría traducirse “lo tuyo”, “tu casa”, “tu familia” o “tu persona”) se empezó a usar a principios de los ochenta para referirse a los fanáticos del manga y el anime (Santiago, 2013, pp. 414s). Sin embargo, en Japón parece que el significado de esta palabra se asemeja más al de *nerd* o al de *friki*,

gente con una gran dependencia respecto a su obsesión, hasta el punto de romper las conexiones con los individuos de su entorno y encerrarse herméticamente en su singular universo personal. (Santiago, 2013, p. 423)

A finales de los ochenta y comienzos de los noventa Japón entró en una seria crisis económica. Pese a las circunstancias del país, el sector del manga aumentó sus ventas gracias a la publicación de series exitosas como *Dragon Ball* de Akira Toriyama (n. 1955) y *Slam Dunk* de Takehiko Inoue (n. 1967). Ambas series fueron publicadas por entregas en la revista *Shōnen Jump*, se han adaptado al anime y cuentan con una infinidad de seguidores por todo el mundo (Madrid y Martínez, 2010, p. 28). Y aunque las ventas de mangas descendieron a principios del siglo XX en Japón, el sector ha seguido exportando sus productos y ha crecido en el extranjero:

En los últimos años el manga se ha convertido en el sector de mayor crecimiento en las editoriales americanas. Si buscábamos ‘vencedor’ de una ‘guerra’ por el imperialismo cultural entre Oriente y Occidente, éste podría ser Japón. (Gravett, 2004, p. 152)

4.2. La cultura japonesa y su relación con el manga

Sean cuales sean sus orígenes –ya sea un “producto esencialmente japonés”, o un “producto híbrido” –, lo que está claro es que el manga, como hemos visto en el anterior apartado, es un reflejo de la sociedad japonesa y, como tal, ha evolucionado con ella:

En el manga se ve reflejada de manera plural la realidad japonesa, con sus mitos, creencias, rituales, tradiciones, fantasías y también cotidianidad. El discurso del manga, más allá de las diferencias temáticas, contiene humor, sátira, exageración y mucho ingenio. Es una forma artística contextual que requiere, por parte de sus autores, un dominio de la representación de los gestos y de las expresiones faciales y de los silencios y sonidos. (Madrid y Martínez, 2010, p. 20)

En los últimos dos siglos la sociedad japonesa ha experimentado muchos cambios y se ha convertido en una sociedad multicultural cuya cultura

se muestra como una amalgama de prácticas, estéticas, objetos materiales y productos culturales producidos y consumidos por diferentes grupos y clases sociales en función de sus intereses, gustos y capacidad económica. (Madrid y Martínez, 2010, p. 15)

En este sentido, Madrid y Martínez incluyen en su estudio la clasificación que esbozó el sociólogo japonés Yoshio Sugimoto (n. 1939) para averiguar dónde quedan el manga y el anime dentro de este entramado de culturas.

Sugimoto agrupa los diferentes productos culturales japoneses en cuatro grandes culturas (Madrid y Martínez, 2010, pp. 16-18): en la primera, la “cultura de élite”, se situarían aquellas manifestaciones culturales en las que tanto los productores como los consumidores son especialistas o profesionales, como la ceremonia del té (*sadō*) o el teatro (*nō*); en la segunda, la “cultura *seikatsu*”, quedarían las representaciones cuyos productores y consumidores son aficionados, como el arte en papel (*origami*) o la jardinería japonesa (*nihon teien*); a continuación, la “cibercultura”, en la que los aficionados generan propuestas culturales usando medios profesionales (Web 2.0) como los *reality shows* o los *blogs*; finalmente, la “cultura popular o de masas”, que incluiría aquellas representaciones culturales hechas por especialistas pero sin que vayan dirigidas a un público específico. Es entre estas últimas donde cabría situar el manga y el anime.

En definitiva, el manga forma parte de la cultura japonesa y es un reflejo de su sociedad y de los valores que la rigen. Se trata de un producto cultural que no se concibió para ser exportado, porque muestra una realidad muy concreta que difiere de la occidental, pero, paradójicamente, se ha llegado a convertir en un instrumento muy potente de difusión de la cultura del Japón que cuenta con adeptos en todo el mundo. Esta capacidad que tiene el manga de abarcar “la tradición cultural japonesa al tiempo que se abre a temáticas e influencias de todo el mundo” (Santiago, 2013, p. 162) sería una de las claves de su éxito y una de sus principales características. Ahora pasemos a examinar qué peculiaridades tiene el cómic japonés que lo hacen tan atractivo.

4.3. Características del manga contemporáneo

En la sociedad japonesa el manga se concibe como “algo mucho más cercano, más próximo a lo que aquí se entendería por un periódico y alejado del halo elitista de las publicaciones editoriales como libros o cómics” (Santiago, 2013, p. 130). Como en el caso del *ukiyo-e*, el manga contemporáneo es un “producto de consumo masivo, barato y popular” (Santiago,

2013, *ibid.*). Por este motivo, las publicaciones se distribuyen a través de los *mangashi*, que son unas revistas semanales hechas con un papel barato y en blanco y negro –por lo que son muy económicas– que pueden alcanzar las 400 páginas y contienen mangas de muchos autores (Santiago, 2013, p. 125).

Los *mangashi* son una especie de escaparate que sirve para que los mangakas muestren sus creaciones. Cuando las historias son bien acogidas por el público, se pueden publicar en tomos independientes y hay algunas que, incluso, pueden llegar a los cien volúmenes y alargarse durante décadas. En cambio, las que no triunfan desaparecen. Para que un manga triunfe la figura del editor es esencial porque es el que tiene la última palabra: hasta que el editor no da su visto bueno a la línea argumental y a los personajes de la historia no se pone en marcha el proceso de producción de la obra. Sin embargo, al final el que decide el destino de un manga es el público mediante encuestas y cuestionarios que hacen las empresas editoriales.

Aunque hay mangakas que han logrado amasar grandes fortunas, como Eiichoro Oda (n. 1975), creador de *One Piece* (1997-actualidad), o Masashi Kishimoto (n. 1974), autor de *Naruto* (1999-2014), la gran mayoría no lo consiguen. Los mangakas empiezan sus carreras siendo discípulos de otros mangakas –una estructura parecida a la que seguían los gremios artesanales medievales– y, poco a poco, van mejorando sus habilidades hasta convertirse en maestros (Santiago, 2013, *ibid.*). Pero ser dibujante de manga no es una tarea fácil: cuando las historias no se venden, apenas ganan dinero para vivir y están sometidos a una presión constante porque las entregas son semanales.

Aparte del soporte en el que se publica y la profesión de mangaka, es muy difícil establecer unas características formales del manga porque cada género tiene sus particularidades. Sin embargo, como explica José Andrés Santiago, el cómic japonés ha conseguido diferenciarse de otros gracias a cuatro logros: primero, deshaciéndose del infantilismo del cómic mediante temas para adultos; segundo, desarrollando un sistema de signos reconocible; tercero, estableciendo una correlación palabra-imagen, y, en fin, consolidando el conocido “arte de la pausa” (Santiago, 2013, p. 139).

En primer lugar, frente al infantilismo que se atribuye al cómic, en el manga aparecen unos personajes realistas, redondos y profundos: “Los protagonistas de un manga nacen, crecen,

maduran y mueren” (Santiago, 2013, p. 156), evolucionan en función de las circunstancias que les toca vivir, son duales y no siempre su historia tiene un final feliz. Como mencionamos al principio del capítulo, hay gente que cree que los personajes de los mangas sólo reproducen estereotipos. Esta afirmación es parcialmente cierta porque hay géneros, sobre todo los que van dirigidos a un público juvenil como en los casos del *shōnen* y el *shōjo*, muy susceptibles a la reproducción de estereotipos, pero hay otros mangas, como el *gekiga*, que no lo son.

Con respecto al físico, los personajes que aparecen en los mangas se suelen caracterizar porque tienen los ojos grandes, porque son altos, con las piernas muy largas, delgados y con la tez blanca. Por un lado, los ojos grandes son una de las herencias del maestro Tezuka que, influenciado por el estilo de Disney, dibujaba a los personajes de sus historias con unos ojos de un tamaño desproporcionado (pensemos en Bambi): el dibujante consideraba que cuanto más grandes fueran más emoción tendría el personaje. Por otro lado, su altura y delgadez se debe a que, tal como sucedía en el arte *ukiyo-e*, los japoneses han plasmado en sus cómics los cánones de belleza de la sociedad. Pero no es cierto que todos los personajes de un manga tengan los ojos enormes, sean altos, delgados y pálidos; depende del estilo de cada mangaka.

Otra de las características del manga es que ha conseguido desarrollar un sistema de signos, un lenguaje iconográfico propio que lo diferencia de otros cómics como el norteamericano o el europeo. De esta manera, otorga más importancia a la imagen que al texto mediante el uso abundante de imatipos, equivalentes a las onomatopeyas, que sirven para expresar sentimientos y emociones. Esto, ligado al hecho de que los autores japoneses utilizan una gran variedad de planos (fundidos a negro o blanco) y formas en las viñetas (cuadradas, rectangulares, etc.), concede dinamismo al relato y hace que no sea necesario que el lector sepa japonés para poder entender la historia –esta es la correlación palabra-imagen de la que hablaba Santiago (Santiago, 2013, p. 125)–.

Finalmente, en cuanto a la narración, los cómics japoneses se caracterizan por leerse de derecha a izquierda¹⁵ y mantener un ritmo narrativo lento, el “arte de la pausa”, es decir, que una acción que en un cómic norteamericano sucede en dos viñetas, en un manga puede ocupar

¹⁵ A diferencia de los cómics occidentales, los mangas se leen de derecha a izquierda porque en Japón tienen dos maneras de escribir: de izquierda a derecha y de arriba abajo. En el manga se utiliza la segunda manera y ésta empieza por la izquierda. Por eso la portada de los cómics figura en la que para los occidentales es la parte trasera.

varias páginas (Santiago, 2013, p. 145). Esta "esencia del momento" también la observamos en otras manifestaciones culturales japonesas como el teatro *kabuki* o los *haikus* (poesía japonesa), el cine oriental, que se recrea en el detalle, y el anime, que reproduce estas escenas largas del manga en varios segundos e, incluso, minutos.

4.4. El manga y sus géneros

Hasta aquí han ido apareciendo algunos géneros del manga como el *shōjo* o el *shōnen*, pero hay muchos más. Como hemos visto en el apartado anterior, en el universo del cómic japonés cada género tiene sus particularidades y, por eso, es difícil establecer unas características generales que los engloben a todos. Aunque no examinaremos las peculiaridades de cada uno de ellos, pues no es esencial para el trabajo, es importante saber qué géneros encontramos en el manga para saber cuáles se acercarán más al periodismo cómic.

En su libro, Madrid y Martínez nos aportan una clasificación de los diferentes géneros del manga que hemos condensado en la siguiente tabla-resumen:

Género	Temática	Ejemplos
Shōnen manga 少年漫画	Historias de acción, ya sea en la pista de básquet como en el espacio, destinadas a chicos menores de 18 años, en las que también se tocan temas relacionados con la adolescencia.	<i>Slam Dunk</i> <i>Astroboy</i> <i>Los caballeros del Zodiaco</i>
Shōjo manga 少女	Historias de amor dirigidas a chicas menores de 18 años que suelen estar protagonizadas por mujeres y en las que se idealiza la figura masculina del héroe.	<i>Chopy y la princesa Sakura, la cazadora de cartas</i> <i>Sailor Moon</i>
Seinen manga 青年	Cómic para hombres adultos, que tiene unas temáticas y unos personajes más realistas. Cuenta con dos subgéneros: <i>jidaigeki</i> (cómic histórico) y <i>chanbara</i> (historias de sables).	<i>El lobo solitario y su cachorro</i> <i>Lupin III</i> <i>Akira</i>
Josei manga 女性	Cómic para mujeres adultas, que trata temáticas cotidianas con un estilo realista. Las protagonistas son mujeres que se incorporan al mundo laboral y que plantean los problemas con que se topan para conciliar el trabajo y las tareas domésticas.	<i>Happii Mania</i> <i>Paradise kiss</i>
Yaoi Shōnen-ai	Historias de amor entre hombres escritas normalmente por mujeres y dirigidas a un público femenino, en principio no homosexual.	<i>La balada del viento y los árboles</i>

Boys' love (BL)	El <i>yaoi</i> es heredero del género <i>dōjinshi</i> , el manga hecho por <i>amateurs</i> . Cuando las historias de amor son entre mujeres se conocen como <i>yuri</i> o <i>girls love</i> (GL).	
Hentai 変態	El término <i>hentai</i> , que traducido significa “perversión”, remite a publicaciones con contenido pornográfico. Como la legislación japonesa en este tema es muy estricta, no se pueden mostrar órganos sexuales, así que los autores reproducen historias eróticas entre personajes no humanos.	Sin ejemplos

Tabla 3: “Los géneros del manga”. Elaboración propia a partir de las páginas 31-35 del estudio *El manga i l'animació japonesa* de Dani Madrid y Guillermo Martínez.

Sin embargo, hay un género del que Madrid y Martínez no hablan, pero que Santiago sí incluye en su obra: el *kodoma-manga* (“niño pequeño”) que, como su propio nombre indica, engloba aquellos mangas dirigidos a un público infantil. Este sería el caso de la serie de manga y anime *Doraemon* de la pareja de mangakas reunidos bajo el pseudónimo de Fujiko Fujio (Hiroshi Fujimoto, 1933-1996, y Motoo Abiko, n. 1934): *Doraemon* es, como todo el mundo sabe, un gato-robot azul y sin orejas que viene del futuro cargado de artilugios con los que espera poder ayudar a Nobita Nobi, un niño muy despistado y gandul, a que se centre en los estudios y pueda prosperar en la vida. Santiago también sitúa el *dōjinshi* como otro género independiente de los demás por su importancia.

A principios de los setenta, el *dōjinshi* (“publicación realizada por un colectivo con intereses comunes”) empezó a tener mucho éxito entre los lectores de manga hasta el punto de que en diciembre 1975 se celebró el *Comiket* (la contracción de “Comic Market”), la primera gran feria de venta de mangas *amateurs*. En este primer encuentro participaron unos 32 colectivos editoriales *amateurs*, la mayoría formados por mujeres, y asistieron unas 700 personas. En la actualidad el *Comiket*, que se celebra dos veces al año en Tokio, se ha convertido en la convención de *fanzines* más grande del mundo (Santiago, 2013, pp. 241s):

Cada verano e invierno, durante tres días, se congregan más de medio millón de visitantes en torno a las publicaciones *dōjinshi* de 35.000 autores o aspirantes a profesional, a lo largo de una superficie de exposición de ochenta mil metros cuadrados. (Santiago, 2013, p. 243)

Otra diferencia entre la clasificación de Madrid y Martínez y la de Santiago es que este último sitúa el *shōnen manga* y el *seinen manga* en un mismo cuadrante, y el *shōjo manga* con el *josei manga*, por cuanto, en ambos casos, se dirigen a un público masculino y femenino, respectivamente. Pero tanto el *seinen* como el *josei* huyen de los estereotipos que se plasman en el *shōnen* y el *shōjo*. Se trata de unos géneros más maduros que ahondan en temáticas más complejas, acordes con las edades de sus lectores. Precisamente para este trabajo nos interesa profundizar en estos dos géneros que reproducen unas temáticas realistas.

4.5. ¿Existe el periodismo manga?

A lo largo de este capítulo hemos averiguado que el manga es algo más que el cómic japonés: se trata de un producto cultural que es un fiel reflejo de la sociedad nipona, así como de los valores que la rigen y de su evolución. Al principio este formato estaba al alcance de unos pocos pero, con el tiempo, se ha acabado convirtiendo en un fenómeno de masas. Durante la guerra, igual que sucedía con los medios de comunicación y el cómic norteamericanos, el manga se usó con fines propagandísticos y fue un faro de luz para los restos de la población japonesa de posguerra. Queda ahora preguntarnos: ¿existe el manga periodístico?

Como hemos visto, tanto el manga como el cómic empezaron usándose para contar historias ficticias, pero con el tiempo, con la llegada de géneros más realistas como el *gekiga*, también se utilizaron para explicar hechos reales, como en los casos ya mencionados de *Taka of the Violet Lightning* y la autobiografía del ilustrador Iwamatsu (*The New Sun* y *Horizon is Calling*). En la actualidad, el mercado del manga contiene géneros de ficción, como el *shōnen* y el *shōjo*, y de no ficción, como el *seinen* y el *josei* –aunque en algunos casos también se incorporan elementos ficticios–. A medio camino entre el *shōnen* y el *seinen* hallamos la obra *Pies descalzos* de Nakazawa, que examinaremos en este trabajo.

El análisis de este manga nos servirá para dar respuesta a la primera pregunta que hemos planteado y a las siguientes: ¿qué relación mantiene la obra de Nakazawa con los géneros periodísticos? ¿qué intencionalidad tenía el autor cuando escribió y dibujó este manga? En la obra el autor combina elementos reales con ficticios: ¿por qué? ¿Hasta qué punto la ficción traspasa la realidad, o a la inversa? Al tratarse de una obra autobiográfica, ¿qué papel asume

el autor dentro del relato? ¿Sería parecido al de Spiegelman en *Maus* o al de Sacco en sus obras? ¿Existen similitudes entre la obra de Nakazawa y otras obras del periodismo cómic? Si es así, ¿cuáles? ¿*Pies descalzos* es periodismo? Y, finalmente, tal como nos lo planteamos para el caso del periodismo cómic, ¿existe el periodismo manga?

5. ANÁLISIS DE *PIES DESCALIZOS* DE KEIJI NAKAZAWA

La bomba atómica estalló a 600 metros por encima de mi ciudad natal, Hiroshima, el 6 de agosto de 1945 a las 8:15 de la mañana. Yo me encontraba a poco más de un kilómetro del lugar de la explosión, delante de la verja trasera de la Escuela Primaria Kanzaki, cuando me alcanzó una terrible ráfaga de viento y de calor abrasador. Tenía seis años. Le debo la vida al muro de hormigón de la escuela. Si no hubiera estado a su sombra, habría muerto quemado al instante por los 5.000 grados de la ola de calor. En lugar de eso, me vi en un auténtico infierno, cuyos detalles siguen grabados en mi mente como si hubiera ocurrido ayer. (PD, II, 5)¹⁶

Este fragmento pertenece al prólogo del segundo tomo de la obra *Pies descalzos. Una historia de Hiroshima*, cuyo título original en japonés es *Hadashi no Gen*, del mangaka Keiji Nakazawa. Este manga, que mezcla autobiografía con ficción, es un testimonio en primera persona de los horrores que se vivieron tras la caída de la bomba atómica en Hiroshima y los efectos que ésta tuvo en la población. Se trata de la obra magna del autor, en la que consigue captar a la perfección cómo vivían los civiles en Hiroshima, su ciudad natal, durante la guerra y cuáles eran los valores que sustentaban la sociedad japonesa de la época.

Hadashi no Gen se publicó seriado en Japón desde 1973 hasta 1985 en diferentes revistas japonesas: *Shōnen Jump* (1973-1974), *The People* (1975-1976), *Literary Review* (1976-1979) y *Education Review* (1979-1985). Una vez acabado, el manga se convirtió en un libro dividido en diez volúmenes. A finales de los años setenta, el cómic se tradujo parcialmente al inglés (*Gen of Hiroshima*) y la traducción definitiva (*Barefoot Gen*) llegó de la mano de la editorial estadounidense Last Gasp entre 2004 y 2009. En España, con motivo del setenta aniversario de la caída de las bombas atómicas (2015), la editorial DeBolsillo reeditó la obra de Nakazawa en cuatro tomos que reúnen un total de más de 2.600 páginas.

Para llevar a cabo el análisis de este manga hemos dividido este capítulo en cuatro apartados: en el primero conoceremos la historia que hay detrás de la obra, la de Nakazawa y su familia,

¹⁶ En lo sucesivo, las citas de la obra magna de Nakazawa —convenientemente referenciadas en la bibliografía— indicarán, junto al acrónimo de la misma (PD), el volumen correspondiente en cifras romanas y la página en arábigas.

y aprovecharemos su relato para aportar contexto histórico y hablar de cultura japonesa; luego pasaremos a analizar los mecanismos de la narración: cuál es la intencionalidad del autor, qué personajes aparecen en el relato y cómo está contada la historia; en tercer lugar, distinguiremos en el manga la parte de ficción de la real y especificaremos la posición del autor dentro del relato, y, finalmente, trataremos de establecer cuál es la relación de este manga con los géneros periodísticos.

5.1. La historia de Keiji Nakazawa¹⁷

Keiji Nakazawa nació el 14 de marzo de 1939 en Funairi Hommachi, apenas a una milla del centro de la ciudad de Hiroshima (Japón), en el seno de una familia empobrecida por la guerra. Su padre, Harumi Nakazawa¹⁸, el mayor de tres hermanos y una hermana, provenía de una estirpe de samuráis de bajo rango que servían en la casa Asano, los lores del Castillo de Hiroshima. Pero unos años después de la Restauración Meiji, concretamente en 1871, el *daimyō*¹⁹ fue abolido en Japón y se estableció el sistema actual de prefecturas²⁰. Con la supresión del régimen feudal, los miembros del clan Nakazawa pasaron a dedicarse al negocio de la pintura laqueada. Este negocio fue pasando de generación en generación hasta llegar a manos del padre de Keiji²¹, que era pintor de laca y de pintura japonesa tradicional.

La madre de Keiji, Kimiyo, era la hija mayor de la familia Miyake, y tenía tres hermanos y dos hermanas. Vivían en Koami-chō y regentaban un negocio de venta al por mayor de bicicletas. El matrimonio entre Harumi y Kimiyo fue concertado. La madre de Keiji contaba a su hijo que el primer encuentro formal que hubo entre ambos antes de la boda fue un desastre: ella era muy joven y, cuando se asomó para ver cómo sería su futuro marido, vio a un hombre calvo y mayor sentado en la mesa. Kimiyo se negó en rotundo a casarse con él y se puso histérica, pero, de repente, apareció un chico joven con una melena abundante pidiendo

¹⁷ Para confeccionar este capítulo hemos utilizado ampliamente el libro *Hiroshima. The Autobiography of Barefoot Gen*, la autobiografía de Keiji Nakazawa. La traducción al castellano de las citas es propia.

¹⁸ En *Pies descalzos*, Nakazawa cambia el nombre real de su padre por el de “Daikichi”, pero mantiene el de su madre “Kimiyo”, aunque el padre la llama cariñosamente “Kimie”. En ningún momento explica el por qué.

¹⁹ Los *daimyō* (“gran nombre”) eran los señores feudales de Japón entre los siglos XII y XIX.

²⁰ El sistema de prefecturas actual de Japón se compone de 47 jurisdicciones territoriales.

²¹ Me referiré a los miembros de la familia Nakazawa, incluido el autor de *Pies descalzos*, por sus nombres de pila para evitar confusiones.

disculpas por la tardanza. Era Harumi, el verdadero pretendiente. En el tercer volumen de *Pies descalzos*, Keiji dibuja a su madre relatando esta escena. [Ver imagen 19]



Imagen 19. PD, III, p. 403.

Harumi y Kimiyo trajeron al mundo un total de seis hijos, por orden de edad: Kōji, Eiko, Akira, Keiji, Susumu y Tomoko²² (la madre estaba embarazada de ocho meses de Tomoko cuando cayó la bomba sobre Hiroshima). En casa de los Nakazawa el dinero siempre fue una preocupación. El padre de Keiji consideraba que el dinero era algo “sucio” y se negaba a que los demás le pagasen por sus pinturas, así que las regalaba, pero Kimiyo iba detrás de los clientes reclamándoles lo que les debían. Con el inicio de la Segunda Guerra sino-japonesa (1937-1945) y su complicación con la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de la población nipona empobreció y la familia Nakazawa no fue una excepción, pero ellos contaban con otra complicación: el padre de Keiji era antiimperialista y antibelicista en una sociedad imperialista y militarista. Los ideales que defendía el padre lo llevarían a la cárcel.

²² En *Hiroshima. The Autobiography of Barefoot Gen*, el traductor de la obra al inglés, Richard H. Minear, nos advierte de que, en la versión original, Nakazawa se refiere a sus hermanos como “hermano mayor” y “siguiente hermano mayor”, cuando en el manga los denomina “Kōji” y “Akira”, pero menciona a su hermana mayor y a su hermana pequeña por sus nombres de pila, Eiko y Tomoko, respectivamente. Asimismo, en este libro llama “Susumu” a su hermano menor y en el manga lo nombra como “Shinji”, pero “Susumu” y “Shin” son diferentes lecturas de un mismo *kanji*. El traductor decide simplificarlo y los cita a todos por sus nombres de pila (Kōji, Akira, Eiko, Susumu y Tomoko) y es lo que haremos nosotros en este trabajo.

5.1.1. Una sociedad imperialista y belicista

En las páginas de *Hiroshima. The Autobiography of Barefoot Gen*, el autor recuerda que en octubre de 1941, cuando apenas tenía dos años, su padre desapareció. Unos hombres llegaron un día a su casa y se lo llevaron. Keiji era demasiado pequeño para entender nada y no supo qué le había pasado a su progenitor hasta después de la guerra: el padre de Keiji, aparte de ser pintor, también formaba parte de un grupo de teatro antibelicista que representaba obras como *Before the Dawn*, adaptación de la novela histórica del autor Tōson Shimazaki, o *Los bajos fondos* (1902) del escritor ruso socialista Máximo Gorki. Pero durante la guerra el gobierno prohibió mediante las Leyes de Preservación de la Paz²³ la representación de estas obras por difundir un “pensamiento peligroso” (Nakazawa, 2010, p. 4). Por eso la policía detuvo a Harumi y a otros compañeros de su grupo de teatro.

El padre estuvo catorce meses encarcelado. Mientras tanto, la madre de Keiji hizo todo lo que pudo para mantener a la familia y siguió con el negocio de pintura de laca de Harumi. Fue una época difícil para los Nakazawa. Pero un día el padre volvió a casa, eso sí, en un estado lamentable: estaba lleno de magulladuras y con los dientes desencajados. Durante el período que pasó en la cárcel los policías lo habían torturado propinándole palizas y dándole comida sin sal: “En el interior, te dan comida sin sal y consiguen que tus manos y tus dedos dejen de moverse” (Nakazawa, 2010, p. 5), explicaba el padre de Keiji. Harumi había perdido toda la energía, sus músculos se atrofiaron y dejaron de funcionar. Sin embargo, con el tiempo consiguió recuperarse. [Ver imagen 20]



Imagen 20. PD, I, p. 37.

En *Pies descalzos* Nakazawa incluye la historia de la detención de su padre alterándola ligeramente: en el

²³ Las “Leyes de Preservación de la Paz” o “Leyes de Preservación de la Seguridad Pública” fueron un conjunto de leyes que promulgó el Imperio japonés entre 1894 y 1925, manteniéndose vigentes hasta 1945, para acabar con la disidencia política. Estas leyes atentaban contra los derechos a la libertad de prensa, la libertad de expresión, la libertad de asociación y huelga, entre otros muchos.

manga lo arrestan porque el presidente de la asociación de vecinos de su barrio lo denuncia por oponerse abiertamente a la guerra y atacar la figura del emperador, pero en ningún momento menciona los problemas a los que tuvo que enfrentarse por pertenecer al grupo de teatro, ni siquiera asocia el personaje de su padre con el teatro. A diferencia de lo que explica en su autobiografía, en el cómic Keiji sitúa temporalmente el encarcelamiento de su padre en abril de 1945 y parece que sólo lo encierran durante unos pocos días cuando en realidad, como hemos dicho, pasó catorce meses apresado.

La historia que cuenta el autor en el manga es igualmente verosímil porque en el Japón de la época cualquier palabra en contra del emperador o cualquier actitud contraria a la guerra eran silenciadas y brutalmente castigadas. La antropóloga estadounidense Ruth Benedict, en su libro *El crisantemo y la espada* (1946)²⁴, en el que analiza cuáles son los valores que sustentan la sociedad japonesa, señala que para los japoneses el reconocimiento de la jerarquía es “algo tan natural como respirar” (Benedict, 2003, p. 56). Como indica Benedict, y como hemos visto en capítulos anteriores, Japón históricamente es una nación de clases y castas en la que las reglas jerárquicas se aprenden nada más nacer, en el seno de la familia, y se extienden al campo de la vida política y económica (Benedict, 2003, p. 64). En la cúspide de esta pirámide social se sitúan el emperador y la familia imperial.

El “culto al emperador” forma parte de la religión de Japón: el sintoísmo. Este dogma lleva arraigado en el territorio desde la antigüedad y está muy vinculado al animismo, a la creencia de que los objetos y los elementos del mundo natural tienen alma. En este contexto el emperador representaba “el núcleo del sintoísmo nacionalista en su versión moderna” (Benedict, 2003, p.40) y su influencia sobre la población, que lo veía como un dios, se empleó

²⁴ En junio de 1944, en pleno conflicto entre Estados Unidos y Japón, la antropóloga Ruth Benedict recibió el encargo por parte de las autoridades norteamericanas de hacer un estudio sobre las normas y los valores que regían la sociedad japonesa. El objetivo de la investigación era intentar predecir el comportamiento del enemigo nipón y, a partir de ahí, saber cómo abordar la ocupación del territorio tras la más que previsible victoria aliada. Para poder llevarlo a cabo, la antropóloga, por motivos obvios, no pudo hacer trabajo de campo *in situ*, renunciando así a la técnica más importante de su disciplina. En su lugar realizó entrevistas a inmigrantes japoneses que residían en Estados Unidos y a prisioneros de guerra. Asimismo hizo amplio uso del material más solvente a mano en lo que se refiere a la historia del Japón, así como de diversas técnicas de estudio a distancia de las culturas (productos culturales como escritos literarios, material fílmico diverso, etc.). El resultado de estos esfuerzos —encaminados a aislar aquellas “características peculiares gracias a las cuales el Japón es una nación de japoneses”, con un “carácter nacional” definido— fue su clásico *El crisantemo y la espada*, en cuyo título la autora ya nos habla de las contradicciones que presenta esta sociedad, que puede ser tan delicada como un crisantemo y, a la vez, tan letal como una espada.

para legitimar la guerra. Por ese motivo cualquier ofensa al emperador era considerada como un ataque directo a los japoneses y a su forma de vida²⁵:

Nada provocaba tanto resentimiento y enardecía tanto la moral de los japoneses como una palabra despreciativa en contra del emperador o una agresión directa contra él. (Benedict, 2003, *ibid.*)

En aquel momento Hirohito Shōwa (1901-1989) ocupaba el trono y en *Pies descalzos*, Nakazawa arremete contra él responsabilizándole de toda la muerte y la destrucción que causó la guerra. Por eso le costó tanto publicarlo.

Pese a las torturas que sufrió en la cárcel, el padre de Keiji en ningún momento dejó de ser fiel a sus ideales y se mantuvo toda la vida en contra de la guerra y del sistema imperialista de Japón. Por este motivo tanto él como su familia estuvieron bajo la vigilancia de las fuerzas policiales y de las “asociaciones de vecinos”, que el gobierno japonés usó como mecanismo de control y organización de la población durante la Segunda Guerra Mundial²⁶. Estas asociaciones sirvieron como una especie de policía secreta del gobierno, que ejercía su autoridad a través de la figura del presidente de la asociación para capturar a los opositores al régimen. El presidente de la asociación de vecinos a la que pertenecía la familia Nakazawa continuamente se peleaba con Harumi y le vigilaba para que no cometiera ningún acto insurgente. Según afirma Keiji en la autobiografía, actualmente este sistema de control está volviendo a cobrar fuerza en Japón (Nakazawa, 2010, p. 11).

Tras su salida de la cárcel, la gente del vecindario despreciaba a su padre, lo veían como un delincuente, incluso como un enemigo de Japón. El odio que los vecinos profesaban por Harumi también se extendió a sus hijos y se tradujo en insultos y palizas. Keiji refleja perfectamente en las páginas de *Pies descalzos* esta antipatía y el *bullying* que sufrían tanto él como sus hermanos por parte de los vecinos, de sus compañeros de clase y hasta de los profesores de su escuela. Concretamente, hay una historia impactante que el autor relata en su

²⁵ Con su estudio Benedict mostró que, si los norteamericanos querían llevar a cabo una ocupación pacífica, no podrían ni cuestionar ni desafiar la “santidad del emperador”.

²⁶ Los *Tonarigumi* (“asociaciones de vecinos”) constituían un sistema de organización local que el gobierno japonés puso en marcha durante la Segunda Guerra Mundial para ejercer un mayor control sobre la población. Estos grupos, que reunían de 10 a 15 familias, se entrenaban para combatir, en caso de una invasión, atender a los heridos, si caía una bomba, o evitar que se propagara el fuego, y repartían propaganda gubernamental a favor de la guerra.

autobiografía y que también plasma en el manga a propósito de unos hechos en los que se vio involuntariamente implicada su hermana: Eiko llegó un día a casa consternada porque en su clase había desaparecido dinero y los profesores, que creían que ella era la culpable, la habían obligado a desnudarse. El padre, al oír la historia, fue de inmediato a pedir explicaciones a los profesores y ellos le confesaron que habían sospechado de ella porque era “la hija de un traidor” (Nakazawa, 2010, p. 13). [Ver imagen 21]



Imagen 21. PD, I, p. 63.

5.1.2. La caída de las bombas atómicas

A finales de 1944 la población de Hiroshima quedó tocada por la escasez de alimentos y en 1945 la situación fue a peor. En sus memorias, Keiji recuerda esa época como una batalla continua contra el hambre:

Por la mañana y por la noche sólo pensábamos en comer. Nuestros parientes de la familia Nakazawa vivían principalmente en el centro de la ciudad, por lo que estábamos celosos de los vecinos a los que les llegaba comida en barco del país (...) Una y otra vez, debido a la desnutrición, a los niños nos salían forúnculos en las piernas. Se hinchaban, salía pus y gritábamos, '¡Ay! ¡Duele!'. (Nakazawa, 2010, p. 16)

En esta época la familia se separó: Kōji estaba formándose para ser soldado en la base naval de Kure, al sur de la prefectura de Hiroshima, y a Akira, que estaba en tercer grado, lo enviaron con un grupo de evacuación²⁷ a un templo budista que estaba en el límite entre Hiroshima y Shimane. Sin embargo, a Eiko, que estaba en sexto grado y tenía una salud delicada, no la evacuaron y permaneció en casa. Por su parte, Keiji y Susumu se tuvieron que quedar en Hiroshima porque eran muy pequeños.

Con el avance de los norteamericanos, a medida que se acercaba el mes de agosto, los simulacros de ataques aéreos en Hiroshima fueron incrementándose. A los niños, los “pequeños patriotas”²⁸, se les enseñaba en la escuela qué hacer en el caso de un ataque aéreo y a los vecinos, los hombres adultos, se les entrenaba para que supieran cómo combatir a los norteamericanos en caso de invasión. En el manga *Pies descalzos*, Keiji muestra cómo los vecinos practicaban el combate cara a cara con lanzas de *bamboo*, lo que a su padre le parecía ridículo:

¿Realmente creen que pueden vencer a los soldados estadounidenses con esas lanzas de bambú? Antes de que se acerquen, los americanos los matarán a todos con ametralladoras. (Nakazawa, 2010, p. 19)

Las asociaciones de vecinos también erigieron cortafuegos y crearon brigadas para transportar agua en caso de incendio. A la madre de Keiji la obligaron a hacer estas maniobras y a cargar con cubos de agua pesados estando embarazada.

Las ciudades al este y al oeste de Hiroshima, Kure e Iwakuni, quedaron reducidas a cenizas a causa de las bombas, pero, curiosamente, los aviones nunca las soltaban en Hiroshima. Empezó entonces a extenderse entre la población el rumor según el cual los norteamericanos no atacaban Hiroshima porque querían convertirla en una base militar. Los rumores se acallaron pronto.

La noche del 6 de agosto de 1945 las sirenas no dejaron de sonar porque los B-29 de reconocimiento sobrevolaron Hiroshima. Por la mañana los Nakazawa se levantaron como cualquier otro día, pero algo era diferente: a las 7:20h, mientras la familia desayunaba,

²⁷ A los niños y niñas los evacuaban a partir de tercer grado.

²⁸ El término *shokokumin* (o “little patriots”, tal como se tradujo al inglés) se usaba en Japón durante la guerra para referirse a los niños de la escuela.

saltaron las alarmas porque un avión estaba explorando la zona. Fue una falsa alarma, así que Keiji se despidió de los demás y, adelantándose a Eiko, se dirigió a la escuela²⁹. Justo a la entrada del colegio, enfrente del muro, la madre de un compañero lo paró para preguntarle si las clases se harían en el templo. De repente, sobre la montaña se empezó a ver el humo de los B-29, pero esta vez las sirenas no sonaron. Uno de los aviones que se avistaban en el cielo era el *Enola Gay* –bautizado con este nombre por la madre del piloto, Paul Tibbets– que a las 8:15h dejó caer a “Little Boy”, la bomba atómica.

La detonación provocó una luz blanca cegadora que dio paso a una ráfaga de viento y a la oscuridad. Unas 66.000 personas murieron por el impacto de la bomba y unas 70.000 resultaron heridas, muchas de las cuales no llegarían a ver el año nuevo. Tres días después, el 9 de agosto, el bombardero *Bockstar* lanzó una bomba aún más potente que la de Hiroshima, conocida como “Fat Man”, en la ciudad de Nagasaki. Esta bomba dejó un total de unos 40.000 muertos y 25.000 heridos, que también incrementarían la cifra anterior en los meses siguientes. Se trata de cifras aproximadas –jamás se podrán dar otras más exactas– y los fallecimientos en años posteriores se contarán también por millares, o decenas de millares, como consecuencia de las enfermedades derivadas de la radiación, la leucemia en particular. El muro de la escuela protegió a Keiji y, pese a unas quemaduras en el cuello y la cabeza, su cuerpo quedó intacto.

Aquel día Keiji perdió a su padre, a su hermana y a su hermano pequeño. Su casa se derrumbó y los tres quedaron atrapados bajo los escombros. Eiko murió al instante aplastada por las vigas de la casa, pero Daikichi y Susumu quedaron atrapados. Su madre sobrevivió porque en ese momento estaba tendiendo la ropa en el porche de la segunda planta y, con la explosión, el balcón salió volando, pero ella consiguió salvarse milagrosamente. Kimiyo encontró a su marido y a Susumu atrapados, llorando y pidiendo ayuda. Intentó liberarlos, pero le fue imposible. El fuego de la explosión de la bomba empezó a propagarse por la ciudad hasta que las llamas alcanzaron la casa de los Nakazawa. Susumu y Daikichi murieron quemados [ver imagen 22]. Esta escena quedaría grabada para siempre en la memoria de su madre:

Los últimos gritos angustiados de papá y Susumu sonaron en sus oídos y volvieron a ella en sueños mientras dormía; secándose las lágrimas, mamá dijo que todos los días

²⁹ Durante la guerra los niños en Japón no tenían vacaciones.

se le habían vuelto insoportables. Se culpaba a sí misma por no haber podido rescatarlos y ese pensamiento continuó torturándola. (Nakazawa, 2010, p 63)



Imagen 22. PD, III, p. 284.

La conmoción que sufrió la madre le provocó el parto y, en medio de aquel infierno, Kimiyo dio a luz a Tomoko. Entre la “procesión de fantasmas” (Nakazawa, 2010, p. 40), los cadáveres y el fuego, Keiji consiguió reunirse con su madre y Tomoko:

Después de escapar de las llamas cerca de la escuela, encontré a mi madre allí, al borde la carretera, con su bebé recién nacido. Nos quedamos sentados uno al lado del otro y observamos las escenas infernales que tenían lugar a nuestro alrededor. (PD, II, 6)

Sin embargo, como explica Keiji en su autobiografía, Tomoko murió cuatro meses después de la caída de la bomba. Nunca supieron por qué, si por la malnutrición o por los efectos de la radiación; simplemente, un día dejó de llorar. Fueron a las orillas de Eba, donde se instaló la familia cuando Hiroshima quedó destruida, e hicieron una hoguera para quemar el cuerpo de Tomoko. Keiji plasmó esta imagen en las páginas de *Pies descalzos*, en una de las viñetas más estremecedoras de la obra [ver imagen 23]. En el manga, el autor se tomó la licencia de alargar el tiempo que pasó con su hermana pequeña y situó su muerte en agosto de 1947.

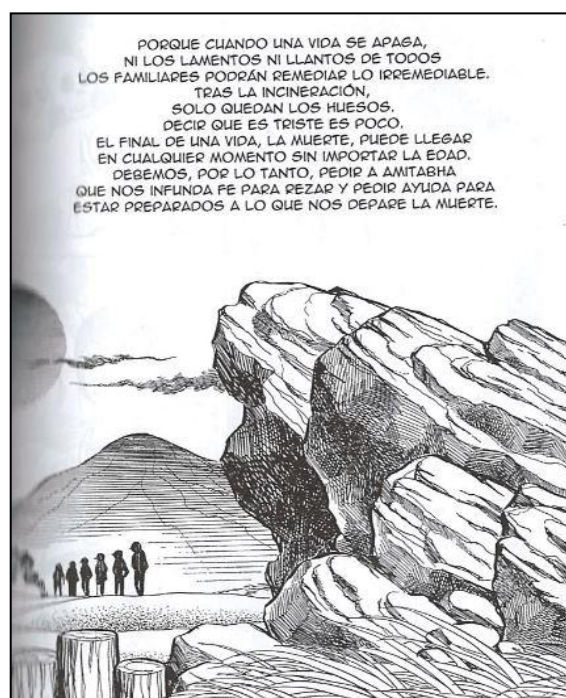


Imagen 23. PD, II, p. 280-281.

5.1.3. La posguerra: los *hibakusha* y la cultura de la vergüenza

El 15 de agosto de 1945 Hirohito anunció por radio la rendición de su Imperio. La Declaración de Potsdam establecería los términos de la capitulación. Como ya comentamos, durante el período de ocupación del territorio nipón (1945-1952) el presidente Truman nombró al general MacArthur comandante en jefe de las fuerzas aliadas para supervisar la invasión. Siguiendo los consejos del general norteamericano Bonner Fellers, que estudió japonés y visitó en varias ocasiones el país del sol naciente en los años 20, MacArthur exoneró al emperador. En palabras de Fellers:

Colgar al Emperador sería comparable a la crucifixión de Cristo para nosotros. Todos pelearían y morirían como hormigas. La posición de los militaristas se fortalecería enormemente. (...) El emperador puede convertirse en una fuerza para el bien y la paz siempre que haya una camarilla militar [a su alrededor]. (Snitzky, 2015)

Como predijo Benedict, esta era la única solución para una rendición pacífica. Y así fue. Las tropas norteamericanas entraron en Japón en agosto de 1945. Entre la población se extendió el rumor de que la armada estadounidense venía a castrar a los hombres y a violar a las mujeres, pero la realidad fue otra totalmente distinta. Hasta aquel momento Keiji jamás había visto a un soldado norteamericano y la primera vez que los vio se sorprendió:

A primera vista, los soldados estadounidenses realmente me sorprendieron. Caras rojas, caras blancas, caras negras, ojos azules, ojos marrones, narices enormes como duendes, cabello dorado, cabello plateado, inmensos. No importaba a cuál mirase, estaba atónito. A medida que se acercaban, los niños gritaban y huían. Pero crecimos rápidamente acostumbrados a los chocolates y chicles que nos lanzaban desde los *jeeps* y quedamos asombrados: ‘¡Este caramelo no desaparece, no importa cuánto lo mastiques!’. Corríamos tras los *jeeps* estadounidenses pidiendo goma de mascar. (Nakazawa, 2010, p. 87)

Después de la destrucción de Hiroshima, Kōji regresó de la academia naval y consiguió reunirse con su madre y con Keiji y Tomoko. No tenían hogar, así que recogieron los restos que habían quedado de sus pertenencias entre los escombros y se dirigieron a casa de unos parientes lejanos que vivían en Eba, el pueblo vecino. La familia M. –así es cómo les llama en

la autobiografía– acogió a los Nakazawa, pero la suegra de la señora M. los trataba mal y hacía todo lo posible para echarlos. No eran bien recibidos. Finalmente, estos parientes les dejaron algo de dinero para que alquilaran una habitación y se marchasen de su casa.

En *Pies descalzos* Keiji también incluye parte de sus vivencias con los M., a los que se refiere con el nombre de “Hayashi”, y no aparecen como sus parientes sino como la familia de Kiyo, una amiga de la infancia de su madre. En el manga la amiga vivía junto con su suegra y tenía



Imagen 24. PD, I, p. 500.

dos hijos, Tatsuo y Takeko, el marido era soldado y no había regresado de la guerra, y tanto los hijos como la suegra estaban todo el rato urdiendo planes para conseguir echar a los Nakazawa [ver imagen 24]. Ciertamente Keiji conservó siempre malos recuerdos de la época que pasó viviendo con los M.

Una vez instalados, el hermano pequeño de Kimiyo, el Tío Y., fue a visitarles. Entró en la casa con su hijo, que era un bebé, y suplicó a su hermana que cuidara del pequeño para que él pudiera buscar trabajo. El Tío Y. había perdido a su mujer el día de la caída de la bomba sobre Hiroshima: ella quedó atrapada y le entregó el bebé a su vecino para que se lo llevara a su padre. La madre de

Keiji aceptó; a cambio, le pidió a su hermano que acompañase a Kōji a buscar a Akira al templo budista. Consiguieron traerlo de vuelta, pero si hubiesen tardado unos días más los monjes lo habrían enviado a un orfanato. Mientras tanto, Akira pensaba que toda su familia había muerto.

Keiji recuerda el tiempo que pasó en Eba como uno de los peores de su vida:

La derrota provocó un cambio repentino en los japoneses. Eba se volvió muy provinciana, un pueblo cerrado en el que a las personas como nosotros, que veníamos de la ciudad, nos llamaban “¡Forasteros! ¡Forasteros!” y nos rechazaban absolutamente. Nosotros los forasteros éramos vistos con hostilidad. No fue fácil conseguir trabajo o comida. El hambre nos oprimía. (Nakazawa, 2010, p. 83)

Finalmente pudieron marcharse de Eba y construyeron su propia casa en Takajō-machi con materiales de chozas militares destruidas. Estaban felices de poder huir de aquel infierno. En Eba, Keiji y su familia habían presenciado la cara oscura de la humanidad:

Vi la verdadera naturaleza de los japoneses: enseñoreándose de los débiles, atemorizándolos sin piedad (...). En Eba nuestra familia fue intimidada, golpeada, perseguida. Mamá decía: "Tarde o temprano, nos matarán". (Nakazawa, 2010, pp. 90s)

Como explicaba Benedict en su estudio, para los japoneses “el honor estaba íntimamente ligado a la idea de morir luchando” (Benedict, 2003, p. 48). Durante la guerra, a los soldados se les enseñaba que “la muerte era una victoria del espíritu”. Por eso si a un soldado lo herían en el campo de batalla pasaba a ser considerado un “objeto averiado” –de ahí que en el frente no hubiera equipos de salvamento– y si, además, lo hacían prisionero cuando estaba lesionado o inconsciente, caía en desgracia para su gente y lo condenaban al ostracismo (Benedict, 2003, pp. 46ss). Ganar o morir: estas eran las únicas salidas posibles. No cabía ninguna otra alternativa.

En este sentido los supervivientes de las bombas de Hiroshima y Nagasaki pasaron a ser también “objetos averiados”, un peso muerto para la sociedad. A este grupo de personas, al que pertenecía la familia Nakazawa, se los bautizó con el nombre despectivo de *hibakusha*, que literalmente significa “persona bombardeada”. Para los japoneses, los *hibakusha* son un símbolo de vergüenza nacional. En ellos ven encarnada la derrota de Japón y aún hoy son discriminados y marginados. Al principio la sociedad los excluía porque se pensaba que podían contagiar la radiactividad, pero ahora la discriminación no sólo no ha dejado de ser biológica –su material genético ha quedado dañado por la radiación y algunos de los descendientes han desarrollado malformaciones o enfermedades como cánceres de todo tipo–, sino también social, porque no pueden trabajar y, además, el gobierno les otorga una pensión y reciben atención sanitaria gratuita.

La condena al ostracismo está muy vinculada a lo que Benedict denomina las “culturas del honor o de la vergüenza”, donde quedarían enmarcadas la cultura japonesa y la china tradicional, entre otras. En estas culturas la vergüenza prevalece sobre los demás valores:

La vergüenza, dicen, es la raíz de la virtud. Un hombre que es sensible a esto podrá cumplir todas las reglas del buen comportamiento (...). La primacía de la vergüenza en la vida japonesa significa, como lo significa en cualquier tribu o nación que la siente profundamente, que toda persona ha de estar atenta al juicio de los demás sobre sus actos. Con sólo imaginar cuál será el veredicto, orienta su comportamiento en esa dirección. (Benedict, 2003, pp. 218s)

En su libro, la antropóloga norteamericana distingue estas culturas de las “culturas de la culpa”, las de los países occidentales. En éstas se inculca a las personas el sentimiento de culpabilidad hasta tal punto que el desvío de la conducta correcta genera inevitablemente mala conciencia: tú mismo vigilas que tu comportamiento sea el que debe ser. En cambio, en las “culturas de la vergüenza” son los otros, tus vecinos, los que vigilan que tu conducta sea la adecuada y, si no cumples con lo establecido, con lo que se espera de ti, te castigan con la exclusión social. Todo esto se ve reflejado en la detención del padre de Keiji por oponerse a la guerra y al sistema imperialista, en la creación de las asociaciones de vecinos para vigilar el comportamiento de los otros y en la exclusión social a la que están sometidos los *hibakusha*, pero también todas aquellas personas que no sean productivas o estén enfermas como, por ejemplo, los leprosos³⁰.

5.1.4. De profesión, mangaka

Como explica Nakazawa en su autobiografía, durante la posguerra los niños se entretenían jugando en la Cúpula de la Bomba Atómica (*Genbaku Dōmu*) –el actual Memorial de la Paz de Hiroshima–, tirándose al río desde el puente *Aioi*, practicando béisbol y paseando por los puestos del mercado negro a ambos lados del río en torno a la estación de Hiroshima. Entre las ruinas de la ciudad, Keiji buscaba objetos para venderlos y, con el dinero que conseguía,

³⁰ Los enfermos de lepra o enfermedad de Hansen siempre han sido discriminados en Japón. En 1953 el gobierno japonés promulgó la “Ley de Prevención de la Lepra” –vigente hasta 1996–, con la que ponía en marcha una política de segregación y forzaba la detención de los leprosos para enviarlos a vivir en sanatorios en lugares apartados de las montañas o las islas. Los familiares de los enfermos de lepra también eran discriminados y marginados. Una película en la que se muestra la pervivencia de estas actitudes en la actualidad es *Una pastelería en Tokio* (2015), de la directora Naomi Kawase. Refleja maravillosamente, por su parte, el contraste entre las dos culturas, la occidental de la culpa y la oriental de la vergüenza o del “honor” –en la versión estilizada de Benedict– el excelente film de Sidney Pollack *Yakuza*, estrenada en Japón a finales de 1974 y unos tres meses después en EE.UU.

iba a ver *kamishibai*. Desde pequeño, gracias a la influencia de su padre, Keiji disfrutaba dibujando, pero este entretenimiento se convirtió en su pasión gracias al maestro Tezuka:

Después de la guerra comencé a leer el manga de Osamu Tezuka *Shin-Takarajima* ("La nueva isla del tesoro"), que me causó un enorme impacto. Empecé a copiar ciegamente los dibujos de Tezuka y me convertí en un fanático del manga. Hiroshima era un páramo desierto y quemado y pasábamos hambre a diario, pero cuando dibujaba mangas era feliz y me olvidaba de todo lo demás. A una temprana edad me prometí que cuando fuese mayor me convertiría en dibujante profesional. (PD, II, 6s)

Keiji también se aficionó al cine: "Los mensajes que aprendí de las películas fueron mucho más significativos y útiles que las lecciones que me enseñaron en la escuela" (Nakazawa, 2010, p. 109). Algunos de los films que más le impactaron fueron *El jorobado de Notre Dame* (1939) de William Dieterle y toda la filmografía de Akira Kurosawa. Su primer contacto con Disney fue a través de la película de *Blancanieves* (1937) y jamás lo olvidó:

Durante las siguientes semanas las escenas venían, una tras otra, a mi mente. Además, al enterarme de que estaba hecho en color antes de la guerra, me quedé sin palabras ante el esplendor del poder de Estados Unidos. (Nakazawa, 2010, p. 110)

En *Pies descalzos*, el *alter ego* de Keiji, Gen Nakaoka, va muchas veces al cine a ver películas americanas y japonesas. Y, de hecho, a diferencia de la verdadera historia de Keiji, el motivo por el cual Gen comienza a dibujar es que rompe un cartel que estaban pintando unos artistas para anunciar el estreno del film *Rashōmon* (1950)³¹ de Kurosawa [ver imagen 25]. Keiji aprendió a dibujar de forma autodidacta; en cambio, a Gen le enseña el pintor Seiga Amano,

³¹ En la película *Rashōmon* (1950), basada en los cuentos *Rashōmon* (1915) y *En el bosque* (1922) del escritor Ryūnosuke Akutagawa, Kurosawa cuenta la historia de la muerte de un samurái y la violación de su mujer a través de diferentes testimonios. De esta historia surgió la técnica narrativa conocida como "efecto Rashōmon", que consiste en mostrar los diferentes puntos de vista sobre una misma historia. Este método se enseña en las facultades de periodismo porque, para que un relato sea veraz, se tiene que dar voz a los diferentes implicados (en la película, hasta el muerto toma la palabra a través de una médium. En 1964 Martin Ritt ofreció su versión western –*Cuatro confesiones* (*The Outrage*)– del clásico de Kurosawa, del mismo modo que también había tomado ya forma de western otro excepcional film del maestro japonés, *Los siete samuráis* (1954), versión en este caso a cargo de John Sturges (*Los siete magníficos*, 1960). Comparar las versiones oriental y occidental de un mismo argumento en éstas y en otras películas, en las que cada original cuenta con su contraparte norteamericana, contribuiría en mucho a aclarar y a matizar el contraste entre las dos culturas de que hablaba Benedict, pero nos alejaría de los propósitos del presente trabajo.

un señor mayor al que regala una caja de pinturas y que le ayuda a reparar el cartel de *Rashōmon*.

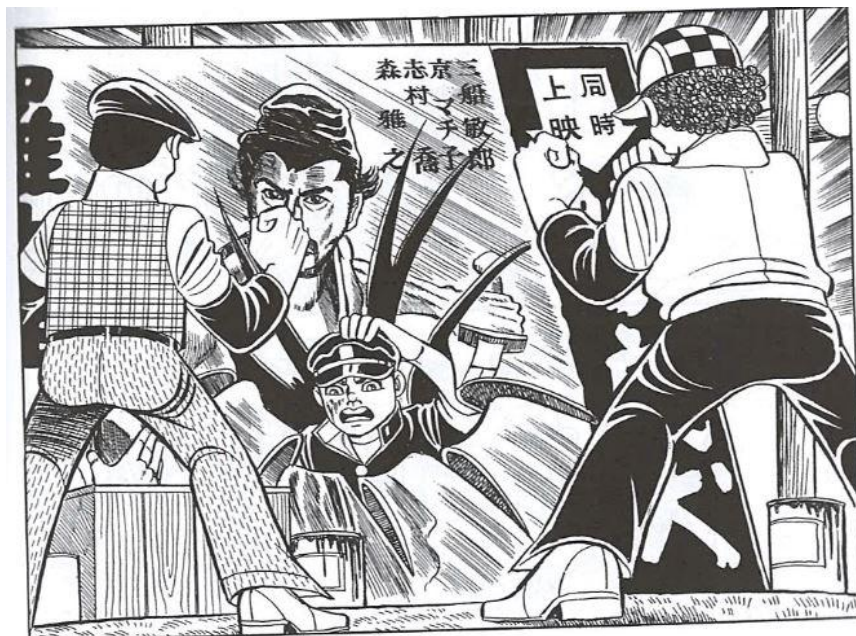


Imagen 25. PD, IV, p. 229.

Este período de aprendizaje en la vida de Keiji tuvo como telón de fondo la Guerra de Corea (1950-1953)³², cuyo impacto en la población japonesa (las manifestaciones multitudinarias en contra de la guerra y contra el uso de armas nucleares) también queda reflejado en *Pies descalzos*. Las películas que vio y las novelas históricas que leyó le sirvieron para construir los argumentos de sus mangas. En marzo de 1954, el día después de su graduación en la escuela, Keiji, al igual que Gen, se puso a trabajar en una empresa pintando carteles y letreros, lo que le ayudó a mejorar sus dibujos. Su jefe, que aparece en el manga encarnando el personaje del sargento Jūzō Nakao, era un ex soldado y, cuando sus trabajadores cometían algún error, los sometía a castigos corporales.

A mediados de los años 50 Kōji se fue de casa y contrajo matrimonio, Akira se fue a Osaka porque quería convertirse en un hombre de negocios –lo que su padre más odiaba– y Keiji y su madre vivieron unos años juntos los dos solos. En 1959 Akira volvió a casa para celebrar el Año Nuevo con su hermano y su madre, pero al día siguiente Kimiyo sufrió un derrame

³² La Guerra de Corea (1950-1953) fue uno de los primeros episodios de la Guerra Fría. En este conflicto se enfrentaron la República de Corea (Corea del Sur), apoyada por Estados Unidos, y la República Popular Democrática de Corea (Corea del Norte), que contaba con el soporte del bloque comunista.

cerebral. La llevaron al Hospital para las Víctimas de la Bomba Atómica en Hiroshima y, aunque al principio le dieron una negativa, la empresa en la que estaba trabajando su madre tenía seguro y la acabaron admitiendo. Keiji deseaba irse a Tokio para aprender a dibujar mangas, pero con su madre en ese estado no pudo hacerlo. Sin embargo, Akira decidió quedarse y cuidar de ella para que su hermano pudiera cumplir su sueño. En cambio, Kōji se desentendió por completo de su madre y sus hermanos.

En 1961 Keiji se mudó a Tokio y se convirtió en aprendiz del mangaka Daiji Kazumine. Cuando acabó de trabajar para Kazumine, Nakazawa publicó su primera serie de manga – *Spark #1*, sobre un fabricante de coches y un espía industrial– en la revista mensual de manga *Shōnen Gaho*. Una vez finalizada la serie en 1963, Keiji pasó a ser asistente de otro dibujante de manga³³. A partir de entonces publicó varias obras propias en diferentes revistas, pero ninguna tuvo éxito y se frustró. Tras cuatro años viviendo en Tokio, volvió a Hiroshima para asistir a la boda de Akira.

En el verano de 1964, casi veinte años después de la caída de las bombas atómicas, los medios de comunicación empezaron a hablar de esta catástrofe, que había sido silenciada durante todo este tiempo por las autoridades gubernamentales. En Tokio Keiji conoció a otros supervivientes de la bomba, pero él no decía públicamente que era uno de ellos. En la capital el estigma al que estaban sometidos los *hibakusha* era más fuerte porque la población pensaba que la "infección" se podía contagiar por el mero roce. En 1965 Keiji regresó a Hiroshima para ver a su madre, conoció a una chica joven, se enamoró y en 1966 se casaron. Se trasladaron a vivir a Tokio y, aunque la chica sabía que él era un *hibakusha* y no le puso dificultades, él decidió no volver a hablar de la bomba atómica. Sin embargo, unos meses más tarde, el 9 de octubre de 1966, su madre, después de siete años de enfermedad, falleció. No pudo conocer a su nieta Eiko, la hija de Keiji, que nació poco tiempo después.

Tras la muerte de su madre afloraron en Keiji todos los recuerdos de la bomba atómica que había mantenido sepultados desde que llegó a Tokio y empezó a dibujar mangas sobre este tema. El primero fue *Kuroi Ame ni Utarete* (*Azotado por la lluvia negra*), que publicó en *Manga Punch* (revista de mangas para adultos), sobre un superviviente de la bomba atómica que persigue a un traficante de armas y lo mata. A este manga le siguió una serie “negra”: *The*

³³ En la autobiografía lo referencia como “T.”, pero desconocemos su verdadero nombre.

Black River Flows, Beyond Black Silence y *A Flock of Black Pigeons* (Nakazawa, 2010, p. 155). También consiguió que le publicasen en el semanario *Shōnen Jump* el cómic *Aru Hi Totsuzen ni* ("Un día, de repente"), sobre una víctima de la bomba de la segunda generación, como lo era su hija. Y siguió sacando muchas más historias sobre la bomba atómica³⁴.

Finalmente, en 1972 la edición mensual de *Shōnen Jump* pidió a los mangakas que colaboraban con la revista que dibujasen sus autobiografías. A Keiji le encargaron que fuese el primero y, aunque al principio se resistió, en octubre de ese mismo año la revista publicó *Ore Wa Mita (Yo lo vi)*. El manga tenía unas 45 páginas y su editor, Tadasu Nagano, le pidió que hiciera una serie mucho más larga: "En 45 páginas, sobre un formato de un único tema, sólo representas una fracción de lo que realmente tienes que decir. Todavía tienes mucho más de que hablar" (Nakazawa, 2010, p. 162), le advirtió. Así, en junio de 1973 Keiji Nakazawa empezó a esbozar su obra cumbre: *Hadashi no Gen (Pies descalzos)*.

5.2. Un manga sobre la bomba atómica

5.2.1. ¿Por qué un manga sobre la bomba atómica?

En 1966, tras siete años de enfermedad, mi madre falleció en el Hospital para Víctimas de la Bomba Atómica de Hiroshima. Cuando fui al crematorio para recoger sus cenizas me quedé estupefacto. No quedaban huesos entre las cenizas como normalmente ocurría después de una cremación. El cesio radiactivo de la bomba había corroído sus huesos al punto de desintegrarlos. La bomba incluso me había privado de los huesos de mi madre. La ira me desbordó. Juré que nunca perdonaría a los militaristas japoneses que iniciaron la guerra, ni a los estadounidenses que con tanta despreocupación lanzaron la bomba sobre nosotros. (PD, II, 7)

En Japón, en los funerales, después de que se quemen los cuerpos, los parientes más cercanos del muerto recogen los huesos que quedan para guardarlos en una urna. Pero en el caso de Kimiyo no había huesos que recoger, sólo cenizas. En ese preciso instante algo se torció en el interior de Keiji. Los recuerdos le abrumaron y dos preguntas no paraban de rondarle por la

³⁴ *Song of the Clang-Clang Trolley, Our Eternity, Song of Departure, Song of the Wooden Clappers* y *One Good Pitch*.

cabeza: “¿Han reconocido los japoneses su responsabilidad en la guerra?”, “¿Han reconocido los japoneses el asunto de la bomba atómica?” (Nakazawa, 2010, p. 152). Y por más que le diera vueltas, no encontraba respuesta:

Mientras no reconociéramos estos problemas, las muertes de papá, Eiko, Susumu, Tomoko y ahora mamá serían en vano. Quería vengar a nuestra familia. Decidí librar una batalla de un solo hombre: “¿Averiguar quién –¿el gobierno japonés? ¿el gobierno estadounidense?- fue el responsable de la guerra y de la bomba atómica! ¡Habla! ¡Habla! ¡Habla! ¡Nunca perdones!”. (Nakazawa, 2010. p. 153)

¿Pero cómo iba a librar esta batalla? Con un arma más potente que la propia bomba: el manga. Así que cuando regresó a Tokio, Keiji empezó a dibujar mangas sobre la bomba atómica como una forma de “vengar” a su madre y a su familia. En *Pies descalzos* el autor dibuja la escena en la que queman el cadáver de Kimiyo y no queda ni un hueso [ver imagen 26]. Tanto para Keiji como para Gen la muerte de su madre supuso un punto de inflexión en su vida. Sin embargo, en el manga ocurre cuando Gen aún es pequeño, pocos años después de la caída de la bomba -en algún momento entre julio de 1948 y junio de 1950³⁵-.

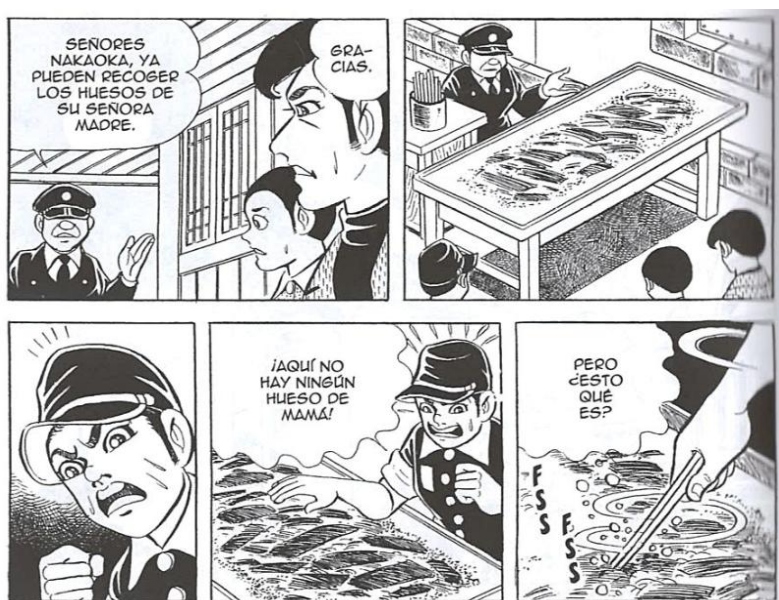


Imagen 26. PD, III, p. 474.

³⁵ En el tercer tomo de *Pies descalzos* el autor hace un salto temporal entre julio de 1948, en la página 74, y el 25 de junio de 1950, en la página 480. Entre los hechos que relata tiene también lugar la muerte de la madre, pero no sabemos exactamente cuándo se sitúa.

Además, pese a que tanto en la realidad como en el manga la madre muere por culpa de los efectos de la radiación, la forma como fallece es distinta: en la autobiografía, Keiji explica que su madre sufrió un colapso cerebral en el baño de Akira y murió, mientras que en *Pies descalzos*, después de que el médico les avise de que está terminal, fallece durante un viaje que hace con sus hijos a Kioto. En ningún momento el autor explica por qué cambió la historia. Quizá quería ahorrarle años de sufrimiento a su madre y darle una muerte digna, rodeada de sus seres queridos.

Pero el deseo de venganza y el afán por señalar a los culpables de tanto sufrimiento no fueron las únicas motivaciones que impulsaron a Keiji a escribir sus mangas sobre la bomba atómica. Él quería sacar a relucir la verdad –la máxima del periodismo–: quería contar qué pasó aquel fatídico 6 de agosto de 1945 y cuáles fueron las consecuencias devastadoras que tuvo la bomba en la población. En definitiva, tal como lo hicieron Spiegelman y Sacco en sus respectivas obras, Keiji quería dar voz a los que no la tenían, los supervivientes de la bomba atómica, los *hibakusha*. Una voz que les fue arrebatada durante décadas por las autoridades estadounidenses y japonesas.

5.2.2. Un manga para informar, entretener y formar

Tras la rendición de Japón, el *General Headquarters of Occupation* (GHQ)³⁶ eliminó formalmente la censura y el control de la libertad de expresión a que el gobierno nipón había sometido a la población con las “Leyes de Preservación de la Paz”. Sin embargo, en el período de posguerra las autoridades estadounidenses mantuvieron la censura en los medios de comunicación. Así, el 19 de septiembre de 1945 el GHQ promulgó su código de prensa por el cual se prohibía publicar información sobre cuestiones políticas o estratégicas que pudieran manchar el buen nombre de Estados Unidos, entre ellas todo cuanto podía referirse a la bomba atómica (Nakazawa, 2010, p. 98). La primera vez que apareció en la prensa de Japón la bomba de Hiroshima fue el 6 agosto de 1952, cuando la revista *Asahigraph* publicó las

³⁶ Durante el período de la ocupación el general MacArthur recibió el título de “Comandante supremo de las Potencias Aliadas” –*Supreme Commander for the Allied Powers* (SCAP) en inglés–. Pero en Japón se le conocía como *General Headquarters of Occupation* (GHQ); SCAP eran las oficinas de ocupación.

primeras fotografías de los efectos que tuvo *Little Boy* sobre la población. Esta referencia aparece en la página 341 de *Pies descalzos*.

Keiji introduce el tema de la censura en las páginas de su manga a través del personaje ficticio del señor Matsukichi Hirayama, reportero de un periódico cuyo nombre desconocemos. Gen y su pandilla conocen a Hirayama en medio de la calle. La bomba atómica había matado a su mujer, a sus hijos y a sus nietos. Tras la catástrofe, el reportero había acudido a otros familiares, pero a causa de los efectos de la radiación en su cuerpo se cansaba en seguida y no podía ser productivo, por lo que sus parientes lo despreciaban. Los amigos de Gen, unos niños huérfanos, le piden a Hirayama que se una a ellos para construir juntos un hogar y él los adopta como si fueran sus hijos.

El señor Hirayama quería escribir una novela para dejar testimonio de lo que ocurrió con la bomba atómica y para que el drama no cayera en el olvido. Al final consigue acabar su obra, que bautiza con el nombre de *El final del verano*. En ella plasma su historia como superviviente de la bomba de Hiroshima, pero antes de editarla cae enfermo. Gen y sus amigos intentan publicar el libro de Hirayama antes de que muera, pero las imprentas les dan siempre una negativa porque quien publicara algo sobre la bomba atómica en la posguerra podía estar firmando su sentencia de muerte. [Ver imagen 27]



Imagen 27. PD, III, p. 305.

Finalmente, Gen y su pandilla logran obtener el dinero para imprimir la novela por su cuenta. Una vez acabada, Hirayama muere y ellos deciden repartir los ejemplares que han conseguido editar entre la población. Sin embargo, a Gen y a Ryūta, uno de los niños huérfanos, los detienen los soldados norteamericanos por difundir el libro. En las instalaciones militares estadounidenses el teniente segundo Mike Hirota les interroga y les advierte de que en Japón no se puede escribir o hablar en público sobre la bomba atómica sin una autorización de los Estados Unidos [ver imagen 28]. Ellos se niegan a dejar de distribuir la obra, así que Hirota los mantiene durante unas horas en el calabozo. Allí, Gen y Ryūta conocen a un hombre al que los norteamericanos estaban torturando por negarse a formar parte de su red de espionaje.



Imagen 28. PD, III, p. 323.

Aunque este fragmento de la historia que relata Keiji en el manga es ficticio, le sirve para abordar otras cuestiones que no lo eran, cuestiones tales como la censura en Japón durante la ocupación, las torturas a japoneses y la existencia de la “Unidad Canon”. Bajo el período de ocupación y durante la Guerra de Corea, los norteamericanos pusieron en marcha servicios de inteligencia secretos como esta Unidad, cuyo nombre remite al apellido de su comandante Joseph (“Jack”) Young Canon, mediante los cuales buscaban captar a ciudadanos japoneses para enviarlos como espías a Corea. Los que se negaban a trabajar para ellos eran torturados hasta la muerte.

Según explican Andrew T. McDonald y Verlaine Stoner McDonald en su libro *Paul Rusch in Postwar Japan* (2018)³⁷, a principios de 1947 la Unidad Canon o *Z-Unit*, bajo la cobertura de la Iglesia Episcopal de Japón, operó en la residencia Iwasaki, una mansión de estilo victoriano situada en el barrio de Hongo de Tokio. La unidad secuestraba, torturaba y encerraba a aquellos ciudadanos sospechosos de ser comunistas para que les proporcionaran información (McDonald y McDonald, 2018, p. 133). En *Pies descalzos* Keiji informa de que la existencia de esta organización salió a la luz en 1953 gracias al caso Kaji. Wataru Kaji, escritor y activista político japonés, fue secuestrado, encarcelado y torturado por los servicios de inteligencia norteamericanos. Tras la publicación de este escándalo, en la mansión Iwasaki se encontraron instrumentos de tortura y celdas de agua que probaban que sirvió como base de operaciones de la Unidad Canon.

Así pues, vemos que, a través de sus mangas, Keiji quería contar qué había estado pasando en Japón en los años de la preguerra y de la posguerra, denunciar las atrocidades que cometió el gobierno nipón y también el estadounidense. Por eso, en sus cómics incluye algunos personajes ficticios que le sirven para hablar de diferentes realidades y tratar diversos hechos que realmente ocurrieron. Y precisamente porque abordaba cuestiones reales, que ni siquiera aparecían en la prensa de la época, le costó tanto publicar sus obras. De hecho, cuando intentó sacar al mercado su primer manga sobre la bomba atómica, *Azotado por la lluvia negra*, muchas revistas rechazaron sus bocetos, hasta que *Manga Punch* le dio el visto bueno. Sin embargo, el editor de la revista le advirtió de los peligros a los que se exponían imprimiéndolo:

Tú y yo puede que seamos arrestados por la CIA. Reconcílate contigo mismo. (...) Estamos publicando un trabajo que condena severamente la bomba atómica, así que mejor asumir que Estados Unidos puede interferir. Estoy preparado para ser arrestado contigo. (Nakazawa, 2010, p. 155)

Keiji, entregado a la verdad como lo haría un buen periodista, aceptó. Para él era una cuestión moral además de personal.

³⁷ Paul Frederick Rusch (1897-1979) fue un misionero norteamericano de la Iglesia Anglicana que tuvo un papel importante como educador en Japón y que, después de ser repatriado a Estados Unidos, durante la ocupación americana regresó al país nipón como miembro del Estado Mayor del general MacArthur.

Aunque *Azotado por la lluvia negra* recibió muy buenas críticas, la gente quedó aún más impactada con la historia que Keiji publicó en el semanario *Shōnen Jump: Aru Hi Totsuzen ni* ("Un día, de repente"), que tenía unas ochenta páginas. Su editor Tadasu Nagano quedó impresionado: "Esta es la primera vez que me conmuevo tanto con unos bocetos" (Nakazawa, 2010, p. 157). Tras la publicación de la obra empezaron a llegar a la redacción de la revista cartas de lectores de todo Japón y de todas las edades sorprendidos por lo que Keiji había contado en su manga:

No importaba cuál fuera el grupo de edad, más de la mitad de las cartas hablaban de la conmoción por el tema: "La bomba atómica tal como la dibujaste en *Un día, de repente*, ¿es verdad? No sabía que la bomba atómica había causado una destrucción tan enorme". Me quedé impactado. Pensé que los libros de texto contenían relatos de la bomba que, por supuesto, enseñaban la realidad de la bomba en la escuela, en las clases de educación cívica e historia. Pero era exactamente lo contrario. La gente no sabía nada sobre la bomba atómica. (...) Las cartas me enseñaron cuán ignorantes eran los japoneses acerca de la bomba. No me sorprendió saber que, incluso en Hiroshima, la mitad de los niños no sabían lo que ocurrió. (Nakazawa, 2010, *ibid.*)

Si recordamos lo que dijimos en el tercer capítulo de este trabajo, para Joe Sacco su principal reto es conseguir humanizar a los personajes que dibuja para que el lector empatice con ellos. Keiji lo logra y hace que sus personajes importen a la gente. Una de las cartas que recibió después de publicar *Un día, de repente* fue la de un profesor de una escuela de primaria de Niigata que le pedía permiso para usar su manga en clase (Nakazawa, 2010, p. 158). Los mangas de Nakazawa nunca sirvieron únicamente para entretener; a través de ellos el autor quería informar y también formar a los niños, que las siguientes generaciones conocieran la historia de la bomba atómica para que no se volvieran a cometer los mismos errores:

Creo que sería muy bueno si, viendo la crueldad de la bomba atómica, más y más niños en todo Japón exclamen: "¡Estoy aterrorizado!" "No me gusta esto" "¡No quiero verlo otra vez!". Espero que si aumenta el número de niños que odian ver las palabras "guerra" y "bomba atómica", no repetirán en sus vidas las experiencias que nosotros vivimos. (Nakazawa, 2010, p. 164)

Pies descalzos tuvo un gran impacto y generó mucha polémica durante un tiempo. *Shōnen Jump* pasó de vender un millón a dos millones de copias en un abrir y cerrar de ojos. Keiji recibió también muchas cartas de sus lectores, tanto niños como adultos, que le agradecían que hubiera tenido el valor de hacer este manga. Tuvo tanta correspondencia que decidieron reunir las cartas en un libro: *Letters to Barefoot Gen*. Para Nakazawa el manga debería ser “la expresión unificada de tus propias ideas y emociones” (Nakazawa, 2010, p. 165). En *Pies descalzos* plasmó estas ideas y esbozó un fuerte mensaje antibelicista con el que buscaba cambiar el mundo:

Los seres humanos somos unos insensatos. Por culpa de la intolerancia, el fanatismo religioso y la codicia de los que trafican con la guerra, la tierra nunca está en paz y el espectro de la guerra nuclear nunca se aleja. Espero que la historia de Gen transmita a sus lectores el valor inestimable de la paz y el coraje que necesitamos para vivir con fuerza pero pacíficamente. En *Pies descalzos* el trigo aparece como símbolo de esa fuerza y de ese coraje. El trigo levanta sus brotes a través de la escarcha invernal para luego ser pisoteado una y otra vez. Pero el trigo pisoteado hunde sus fuertes raíces en la tierra y crece recto y alto. Y un día ese trigo dará frutos. (PD, II, 8)

Con *Pies descalzos*, pues, Nakazawa quería informar, entretener y formar a sus lectores.

5.2.3. La historia de Gen Nakaoka

La historia de Gen Nakaoka es la historia de Keiji Nakazawa, pero ¿por qué el autor decidió cambiar su nombre en el manga? Gen es el *alter ego* del joven Nakazawa, pero también el héroe que Keiji habría querido ser. Por este motivo algunas partes del cómic difieren de las de la autobiografía y Gen siempre interviene en las situaciones peliagudas. Por ejemplo, cuando cae la bomba atómica asiste a su madre en el parto, pero en realidad Keiji no estuvo presente en el momento en el que nació Tomoko, sino que fueron los vecinos los que ayudaron a su madre a que diese a luz. Además, Gen en todo momento defiende los ideales de su padre aunque eso le suponga meterse en problemas y siempre ayuda a la gente que se cruza en su camino. No es casualidad que el autor escogiera precisamente el nombre de Gen para el protagonista de su manga:

El nombre del joven protagonista, Gen, tiene varias acepciones en japonés. Puede significar «raíz» u «origen» de algo, pero también «elemental» en el sentido de elemento atómico, además de «fuente» de vitalidad y felicidad. Me imaginé a Gen, descalzo, situado firmemente sobre los escombros quemados de Hiroshima, alzando la voz contra la guerra y las armas nucleares. Todos los episodios de *Pies descalzos* están basados en lo que realmente me pasó a mí o les sucedió a otros ciudadanos de Hiroshima. (PD, II, 7s)

Pies descalzos no es sólo una autobiografía, sino la historia de miles de supervivientes de la bomba atómica. Para poder contarla el autor sitúa como hilo conductor del relato la historia de Gen y su familia, los Nakaoka, es decir, las memorias de Keiji y su familia. Por lo tanto, en el manga aparecen todos los miembros de la familia Nakazawa con sus nombres reales, exceptuando a Harumi cuyo nombre cambia, como ya señalamos en el primer apartado de este capítulo, por el de Daikichi, y también Susumu, que se presenta en el cómic como Shinji. Así, en las páginas de *Pies descalzos* aparecen los padres de Keiji, Daikichi y Kimiyo, y sus hermanos, Kōji, Eiko, Akira, Shinji y Tomoko.

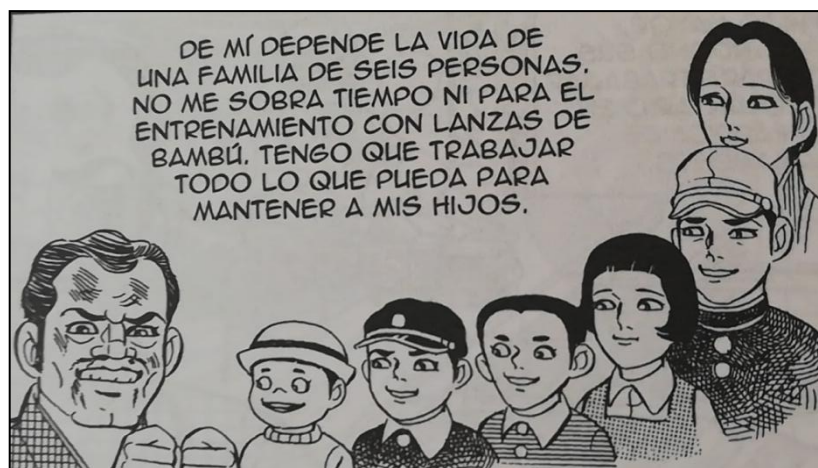


Imagen 29. Los Nakaoka (de izquierda a derecha): Daikichi, Shinji, Gen, Akira, Eiko, Kōji y Kimiyo. PD, I, p. 42.

En anteriores apartados hemos visto cómo la historia de los Nakaoka transcurre como la de los Nakazawa con algunas modificaciones, pero, en esencia, el relato es el mismo y los personajes también: los Nakaoka son pobres como los Nakazawa; el padre también es detenido por mostrarse en contra del sistema imperialista; Daikichi, Eiko y Shinji mueren tras

la caída de la bomba atómica y Kimiyo da a luz a Tomoko en medio de aquel infierno; después de la catástrofe, Keiji, Tomoko y su madre se van a Eba a casa de una amiga, se reúnen con Kōji y él va a buscar a Akira al templo budista; Tomoko y su madre mueren por los efectos de la radiación y, con el paso del tiempo, Kōji se casa, Akira marcha a Osaka para ser empresario y Gen a Tokio para convertirse en artista. Aunque el relato es el mismo, es cierto que hay variaciones. Las examinaremos cuando procedamos a analizar a los personajes.

Otro cambio en el manga con respecto a la autobiografía es el tiempo en el que transcurren los hechos. La historia que cuenta Keiji en los cuatro volúmenes de *Pies descalzos* se desarrolla entre abril de 1945, cinco meses antes de la caída de la bomba atómica, y agosto de 1953, un año después del alto al fuego en Corea. El autor condensa en este período algunos hechos de su vida que ocurrieron mucho más tarde. Un ejemplo sería, como ya hemos mencionado antes, el de la muerte de su madre, que en el manga sucede entre julio de 1948 y junio de 1950, pocos años después de la caída de la bomba y siendo Keiji aún pequeño, cuando en realidad falleció en 1966, veintiún años después de la bomba y cuando sus hijos ya eran mayores y estaban todos casados. Asimismo, el cómic finaliza en 1953, cuando Gen decide marcharse a Tokio para convertirse en artista mientras que Keiji tomó, sí, esta misma decisión, pero no se marchó hasta 1961.

5.2.4. Personajes de *Pies descalzos*

En las más de 2.600 páginas de *Pies descalzos* aparecen una infinidad de personajes que, por desgracia, no podremos analizar detalladamente por cuestiones de espacio y tiempo –esto sería objeto de una tesis doctoral, no de un trabajo de fin de grado–. Sin embargo, a lo largo de estos primeros capítulos de análisis del manga hemos ido adelantando las historias de algunos de los personajes –sería el caso de la familia Hayashi que acoge a los Nakaoka en Eba, o el del señor Matsukichi Hirayama, el reportero que cuida de los niños huérfanos– y en este punto hablaremos resumidamente de los relatos de los demás personajes.

En el manga el autor incluye tanto personajes reales, que han formado parte de su vida, como ficticios, si bien –lo hemos dicho– estos últimos le sirven para introducir episodios que ocurrieron de verdad, como es el caso del señor Hirayama con la censura o el de Mike Hirota

para hablar de las torturas a los japoneses. Y algunos de estos personajes ficticios o reales figuran en el cómic como protagonistas o secundarios. Por este motivo, con el fin de facilitar el análisis y no provocar confusiones, hemos elaborado la siguiente tabla donde quedan recogidos los personajes que aparecen en *Pies descalzos* según si son reales o ficticios y principales o secundarios. Asimismo, hemos señalado el tomo en el que asoman por primera vez –lo que no quiere decir que no sigan apareciendo también en los siguientes volúmenes–:

	Personajes reales principales	Personajes reales secundarios	Personajes ficticios principales	Personajes ficticios secundarios
Primer tomo	Gen Nakaoka Daikichi Nakaoka Kimiyo Nakaoka Kōji Nakaoka Eiko Nakaoka Akira Nakaoka Shinji Nakaoka Tomoko Nakaoka	Denjiro Samejima Ryukichi Samejima Señor Bok Familia Hayashi	Natsue Niños huérfanos: Ryūta Kondo, Musubi, Bellota, Katchin, Shinpei, Chalota, Akiko y Tejón	Alférez Kumai Alférez Nakayama Terukichi Hanada Maestre Ogawara Señor Seiji
Segundo tomo			Katsuko	Ganikichi Amamori Tatsuo Tamikichi Michiko Nomura Sumiko Nomura Matsukichi Hirayama Mafiosos: “Mita” Ryūzo y “Masa el degollador” Traficantes: Tío Ōba y Mitsugi
Tercer tomo				Katsuo Aihara Profesor Ōta Mike Hirota
Cuarto tomo		Hiroko Jūzō Nakao		Seiga Amano Tatsuō Amano Mitsuko Nakao Tōru Ōtsuki Kurosaki

En el primer tomo de *Pies descalzos* nos encontramos a escasos meses de la caída de la bomba atómica. Gen tiene seis años y vive en Hiroshima con sus padres (**Daikichi** y **Kimiyo**,

que está embarazada de **Tomoko**) y sus cuatro hermanos (**Kōji**, **Eiko**, **Akira** y **Shinji**). Los vecinos están constantemente importunándole a él y a su familia porque su padre se opone a la guerra. Los llaman “antipatriotas”. A causa de los ideales que defiende, el presidente de la asociación de vecinos del barrio de los Nakaoka, **Denjiro Samejima**, un patriota exaltado, denuncia a Daikichi a la policía y lo encierran durante una temporada. Por su parte, el hijo de Samejima, **Ryukichi**, siempre está molestando a los hijos de los Nakaoka, y en varias ocasiones Gen y él acaban resolviendo sus diferencias con los puños. En su autobiografía Keiji menciona al presidente de la asociación de vecinos y el control que ejercía sobre su familia, pero no dice cuál era su verdadero nombre.

Cuando cae la bomba atómica en Hiroshima, Samejima y su hijo quedan atrapados bajo los escombros y Gen los rescata. A cambio les pide que le ayuden a liberar a su padre, a Eiko y a Shinji, pero ellos huyen como cobardes. El personaje del presidente de la asociación de vecinos aparece esporádicamente en los siguientes tres tomos. Usa el pacifismo, al que tanto se oponía durante la guerra, como arma electoralista –se hace llamar “el guerrero del amor y de la paz”– y se acaba convirtiendo en diputado de la prefectura de Hiroshima [ver imagen 30]. Consigue escalar económica y socialmente traficando con mercancía que obtiene de los estadounidenses. Esta parte de la historia de Samejima es ficticia, pero en este personaje el autor vuelca todo su resentimiento hacia aquellos japoneses que se lucraron con la guerra y durante la posguerra a costa de las desgracias ajenas.



Imagen 30. PD, IV, p. 323.

Aunque al principio del relato parece que todos los vecinos están en contra de los Nakaoka, hay un personaje que a lo largo de los cuatro tomos les apoya: el **señor Bok**. El señor Bok es el vecino coreano de los Nakaoka y fue uno de los miles de coreanos que, durante el período en que Corea permaneció como colonia japonesa (1910-1945)³⁸, fue obligado por el gobierno nipón a emigrar a Japón para trabajar en las fábricas industriales militares de Hiroshima. En su caso, los soldados japoneses lo trajeron a él junto con su padre, y tuvo que dejar atrás a su mujer y a sus hijos. Los coreanos estaban muy estigmatizados por aquel entonces en Japón y se creía que pertenecían a una raza inferior, igual que los chinos. Así que el señor Bok y su padre son objeto de burla y palizas.

Tras la caída de la bomba atómica en Hiroshima, el señor Bok ayuda a Gen a sacar a su madre de aquel infierno. Después sus caminos se separan, pero se vuelven a encontrar en el segundo tomo. Cuando Gen ve a al señor Bok por primera vez no lo reconoce. Resulta que había conseguido hacerse rico vendiendo el arroz que compraba en el mercado negro de Hiroshima. Con la fortuna que ha amasado ayuda a los Nakaoka en varias ocasiones: les da dinero para poder llevar a Tomoko al hospital y también para poder costear la impresión de la novela del señor Hirayama. Cuando empieza la Guerra de Corea, el señor Bok lo pasa realmente mal porque ve desde la distancia cómo sus compatriotas se matan entre ellos. [Ver imagen 30]

En su autobiografía Nakazawa menciona a Mr. Pak, su vecino coreano que, a diferencia del señor



Imagen 31. PD, I, p. 78.

³⁸ Corea estuvo ocupada por el Imperio japonés desde 1910 hasta 1945. Durante este período la población coreana sufrió la represión del gobierno nipón, que se apropiaba de sus tierras, explotaba sus recursos, esclavizaba a las mujeres... El Imperio también llevó a cabo políticas de asimilación mediante las cuales buscaba imponer la cultura japonesa a la sociedad coreana, un intento que resultó fallido. Durante la Segunda Guerra Mundial se obligó a los coreanos a emigrar a Japón para trabajar en las fábricas o incrementar las filas del ejército japonés. Se calcula que un total de 70.000 coreanos, que estaban trabajando en las fábricas industriales militares, murieron en Hiroshima y Nagasaki como consecuencia de los bombardeos.

Bok, vivía en Hiroshima con su mujer, su padre y su hija Chunchana, de la misma edad que Keiji. La familia Pak siempre fue amable con los Nakazawa y también fueron obligados a emigrar a Japón durante la ocupación de Corea. Los coreanos estaban muy discriminados y los niños pequeños se burlaban de ellos, incluidos Keiji y sus hermanos. Cuando lo hacían, Harumi se enojaba con ellos y les explicaba qué les habían hecho los japoneses a los coreanos. La familia Pak se marchó antes de la caída de la bomba y Keiji jamás los volvió a ver. El personaje del señor Bok es el *alter ego* de Mr. Pak y, a través de él, el autor buscaba contar la historia olvidada de los coreanos en Japón, así como contribuir a la eliminación del estigma.

En este primer volumen de *Pies descalzos* el autor presenta dos historias paralelas a la trama principal: la de Kōji entrenándose en la academia militar y la de Akira evacuado al templo budista –esta historia es la misma que cuenta en la autobiografía–. Para que dejen de llamarlos “antipatriotas” y cese el acoso a su familia, Kōji se alista voluntariamente en la marina. De camino a la academia se encuentra con dos hombres, el **alférez Kumai** y el **alférez Nakayama**, que están ahogando sus penas en alcohol. Ambos pertenecen al comando especial de ataque *kamikaze* y beben porque en unos días se lanzarán con sus cazas contra un buque enemigo [ver imagen 32]. A través de estos personajes el autor quería plasmar las historias de los más de 2.500 pilotos que perdieron su vida en los ataques *kamikaze* que se llevaron a cabo durante la Segunda Guerra Mundial.

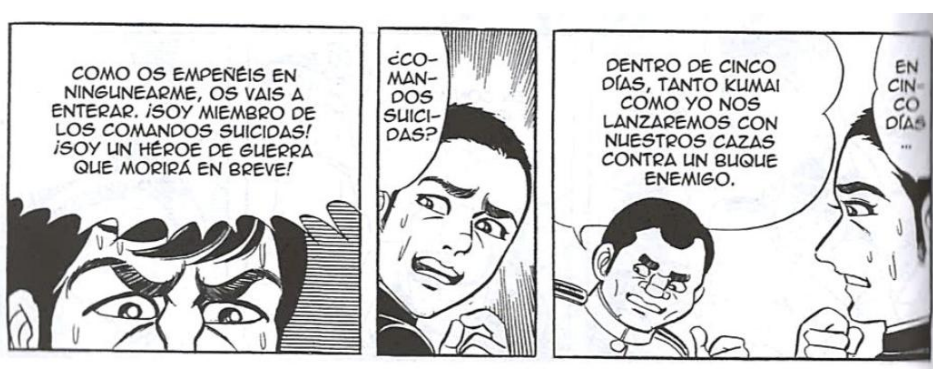


Imagen 32. PD, I, p. 154.

En la academia Kōji sufre muchísimo. El **maestre Ogawara**, su instructor, se ceba con los reclutas, los maltrata y los somete a unos entrenamientos físicos durísimos. Pero hay un soldado con el que se ensaña especialmente, el joven **Terukichi Hanada**, uno de los

compañeros de Kōji, que también se había alistado voluntariamente en la marina. El recluta trata de escapar de la academia, pero Ogawara envía a los soldados a buscarlo y lo traen de vuelta. Al final, por culpa de la presión social y los castigos físicos, Hanada se acaba suicidando.

Cuando el maestro comunica la defunción de Hanada a sus compañeros, les explica que ha tenido una muerte digna: “Hanada ha muerto por Japón y por el emperador”. Nada más lejos de la realidad. Kōji va a contarles la verdad a los padres de Hanada, pero en el momento en que lo intenta ellos se abalanzan sobre él. El “sueño” de sus padres era que su hijo muriera heroicamente por el país; la otra muerte, la verdadera, era inconcebible para ellos [ver imagen 33]. Recordemos lo que decía Benedict en su estudio: para los japoneses “el honor estaba íntimamente ligado a la idea de morir luchando” (Benedict, 2003, p. 48) y para los soldados “la muerte era una victoria del espíritu” (Benedict, 2003, p. 46).



Imagen 33. PD, I, p. 229.

Tras la caída de la bomba, el autor añade nuevos personajes al relato: los supervivientes. En medio del infierno y tras las muertes de su padre, su hermana y su hermano, Gen conoce a dos personajes a los que, aun siendo ficticios, sitúa como protagonistas de la historia: **Natsue**, que es el vivo retrato de su hermana, y **Ryūta Kondo**, un niño huérfano que se parece mucho a Shinji y que Kimiyo y Gen deciden acoger.

Natsue es una bailarina que aparentemente tiene la misma edad que Eiko. En la catástrofe de Hiroshima pierde a su madre y la radiación le deja la cara completamente quemada [ver imagen 34]. Intenta suicidarse, pero Gen la convence para que no lo haga y sus caminos se

separan. En el tercer tomo Gen vuelve a encontrarse con Natsue y otra vez evita que se suicide. Por culpa de su aspecto, la gente la trata como un monstruo, nadie quiere acercarse a ella por miedo a contagiarse con la radiación y ella no lo soporta. Los amigos huérfanos de Gen (Ryūta, Katsuko y Musubi) acogen a Natsue como una más de la familia, pero desgraciadamente acaba muriendo por culpa de la radiación. [Ver imagen 34]



Imagen 34. PD, I, p. 365.

Gen conoce a la pandilla de niños huérfanos –liderada por Ryūta y formada inicialmente por **Musubi, Bellota, Katchin, Shinpei, Chalota, Akiko y Tejón**– justo después de la caída de la bomba atómica [ver imagen 35]. Todos estos personajes son ficticios, pero personifican la realidad de los miles de huérfanos que quedaron en Hiroshima tras la bomba. Así lo explica Keiji en su autobiografía:

Para sobrevivir los huérfanos se convirtieron en ladrones solitarios, o se agruparon y entraron en el inframundo. Para aquellos huérfanos que no podían cometer delitos el único final era la desnutrición, el colapso, la muerte. Sólo una pequeña fracción del total de huérfanos lograron ingresar en los diversos orfanatos que se establecieron; las ayudas para los huérfanos de la bomba atómica se extendieron al completo siete años después de que la bomba atómica fuera lanzada. Durante ese tiempo los huérfanos perseveraron, vagando por entre las ruinas quemadas y llevando vidas desesperadas. (Nakazawa, 2010, p. 100)



Imagen 35. Gen recibe una paliza por parte de los niños huérfanos. PD, I, p. 435.

Los miembros de la *yakuza*, la mafia japonesa, se aprovechaban de estos niños y los convertían en criminales. Este fue el caso de Ryūta y sus amigos. Hacia el final del primer tomo, Ryūta se separa de sus colegas y se va a vivir con los Nakaoka a la casa de la **familia Hayashi**³⁹, pero en el segundo volumen acaba cayendo en manos de la mafia después de matar a dos traficantes (**Tío Ōba** y **Mitsugi**) que le habían engañado a él y a Gen. “**Masa el degollador**”, uno de los jefes del clan mafioso Okauchi-gumi de Hiroshima, convence a Ryūta para convertirse en criminal. En la banda se reencuentra con dos de sus antiguos compañeros, Bellota y Musubi, y conoce a Katsuko, otra huérfana que forma parte de la organización y que tiene media cara quemada.

Según explicaba Keiji en la autobiografía, cuando era pequeño oyó muchas historias sobre los niños huérfanos de Hiroshima: los mafiosos les prometían que si mataban a los líderes de los clanes *yakuza* los convertirían en jefes, pero muchos huérfanos acabaron muriendo o en la cárcel. De hecho, en el manga el personaje de Bellota muere matando a “**Mita**” **Ryūzo**, el jefe del clan Uchiyama-gumi. En la posguerra, Hiroshima lideró la nación del crimen juvenil y en

³⁹ Recordemos que la familia Hayashi era la "familia M." que acogió (y maltrató) a los Nakazawa en Eba.

la calle continuamente había peleas entre las bandas *yakuza*, tal como Keiji lo refleja en las páginas de *Pies descalzos*.

Gen convence a Katsuko, Musubi y Ryūta de que dejen atrás la banda, formen un hogar y se ganen la vida honradamente. Siguiendo el consejo de Gen, los tres escapan de los *yakuza* – aunque no les resulta nada fácil– y construyen su propia casa con restos de chozas. La familia se va haciendo cada vez más grande, primero, con la incorporación del reportero **Matsukichi Hirayama** como figura paterna, luego con Natsue y, finalmente, con Gen, después de que Kōji se comprometiera con **Hiroko** y Akira se vaya a Osaka. Durante este tiempo Natsue y Katsuko se dedican a fabricar ropa y Musubi y Ryūta la venden. En el cuarto tomo, tras las muertes de Hirayama y Natsue, Musubi cae en la drogadicción por culpa de unos traficantes que acaban matándolo. Ryūta, en venganza, asesina a los traficantes y se marcha con Katsuko a Tokio para escapar de la policía.

Hasta aquí vemos cómo en *Pies descalzos* se desarrollan dos tramas principales, la de la familia Nakaoka y la de la pandilla de los niños huérfanos, que acaban confluyendo a través del personaje de Gen. Sin embargo, a lo largo de los cuatro tomos el autor va introduciendo muchas más historias de supervivientes de la bomba atómica que se van cruzando en el camino de Gen. En el primer tomo, la más impactante de las mismas es, sin duda, la del **señor Seiji**, un joven pintor que vivía en Eba en casa de la familia de su hermano. Seiji había sido destinado a Hiroshima por el plan de movilización de estudiantes y por culpa de la bomba acabó con todo el cuerpo lleno de quemaduras. Cuando regresó a casa de su hermano, todos le tenían miedo y lo encerraron en una habitación apartándolo del mundo.

En el personaje de Seiji, Nakazawa presenta la discriminación que sufrieron los *hibakusha* y cómo cambió el trato hacia ellos entre las personas que los llegaron a ver como “monstruos”, aunque fueran sus familiares. El hermano de Seiji, su cuñada y sus sobrinas, que tanto le querían, pasan a desear su muerte, pero no para ahorrarle el sufrimiento, sino porque estaban hartos de que la gente los zahiriese. La familia de Seiji contrata a Gen para que lo cuide porque ellos tienen miedo de que les contagie la radiación. Incluso sus sobrinas le piden que lo mate. Gen da esperanza a Seiji y se hacen amigos. Al final acaba muriendo porque sus heridas eran demasiado graves. Antes de fallecer intenta hacer una pintura de los montones de

cadáveres que había por toda Hiroshima para que jamás se olvidase lo que ocurrió el 6 de agosto de 1945. [Ver imagen 36]



Imagen 36. PD, I, p. 640.

En el segundo tomo Gen vuelve a la escuela y conoce a **Michiko Nomura**, otra de las supervivientes de la bomba atómica. Por culpa de la radiación se había quedado calva y su madre, antes de morir, le hizo una peluca con su cabello. En el colegio los niños, **Ganikichi Amamori** entre ellos, la maltratan, pero Gen la defiende. La hermana mayor de Michiko, **Sumiko Nomura**, que fue violada por soldados estadounidenses, se prostituye con los americanos para poder conseguir dinero a fin de poder mantener a su hermana pequeña.

La historia de **Amamori** y su tío **Tatsuo Tamikichi** también asoma en el segundo tomo. Tamikichi es un *hibakusha*. La bomba atómica le dejó sin una pierna y con medio rostro quemado y asimismo mató a su yerno y a su nieta Taiko, que era un bebé. Su hija Haru enloqueció y, en los últimos momentos de su vida, le suplicó a su padre que le trajera a su bebé. Tatsuo, desesperado, pidió a la gente que le dejaran algún bebé para que Haru pudiera morir en paz, pero todos le dieron una negativa. Finalmente, ve a Tomoko y la secuestra, pero

cuando su hija muere no la devuelve a los Nakaoka. Los vecinos se encariñan de Tomoko y todo el barrio la utiliza para dar esperanza a sus parientes moribundos. Obviamente, esta parte de la historia de la hermana de Keiji es ficticia, pero el autor quería mostrar la desesperación de la gente. Esta situación acaba precipitando la muerte de Tomoko.

En el tercer tomo, cuando comienza la Guerra de Corea, Keiji introduce al personaje del **profesor Ōta**, que es un reflejo de su padre y de los ideales antibelicistas que defendía. El profesor quiere informar y educar a sus alumnos para que estén en contra de la guerra, una opinión que no era nada común entre los docentes de la época y que le costó su puesto por la aplicación de la *Red Purge*⁴⁰. Uno de sus alumnos, **Katsuo Aihara**, no comparte su punto de

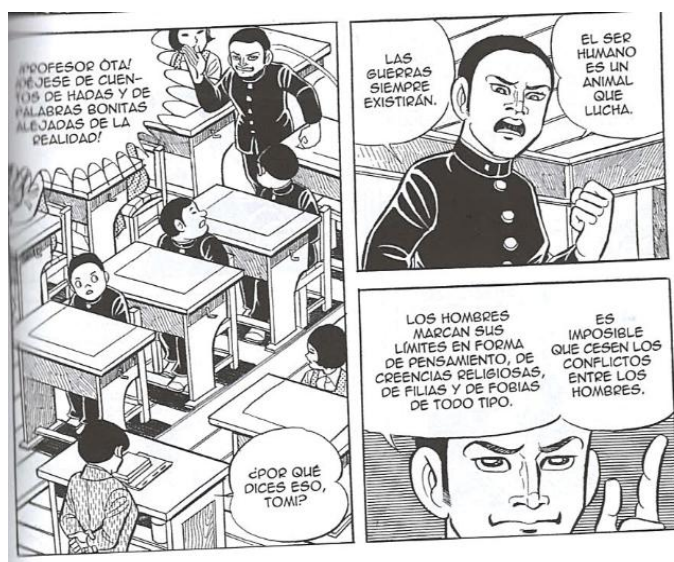


Imagen 37. PD, III, p. 489.

vista y lo desprecia [ver imagen 37]. Más tarde, Gen descubre que Katsuo perdió a toda su familia por la bomba atómica, que está enfermo de leucemia y que en realidad está en contra de las guerras, pero su resentimiento y frustración hablan por él. Su sueño era ser jugador de béisbol profesional y sabía que jamás lo podría llegar a ser.

Finalmente, en el cuarto volumen Gen y su pandilla conocen a **Tatsuō Amano** y a su abuelo **Seiga Amano**, que es artista y también un superviviente de la bomba atómica. Como hemos explicado en capítulos anteriores, Gen rompe un cartel dibujado por el pintor **Tōru Ōtsuki** y Seiga le ayuda a arreglarlo. Asombrado por el talento de Seiga y Gen, el jefe de la empresa, el ex sargento **Jūzō Nakao**, los contrata. Es entonces cuando Gen se convierte en el aprendiz de Seiga, quien le enseña a dibujar siguiendo las leyes de la perspectiva del maestro Hokusai. Pero su compañero de trabajo **Kurosaki**, celoso de la atención que recibe Gen, contrata a unos matones para que le corten un brazo, aunque no lo consiguen.

⁴⁰ La *Red Purge* fue la particular “caza de brujas” que ordenó el general MacArthur en 1952 y por la que se desposeyó a más de 10.000 personas que eran comunistas de sus puestos de trabajo.

Kurosaki también es un superviviente de la bomba. Perdió a toda su familia y quedó huérfano. Estuvo mucho tiempo viviendo en la calle, mendigando, hasta que un bonzo (un monje budista) lo encontró y le dio cobijo. Se llevó a Kurosaki a un templo que estaba en una pequeña isla del mar Setonai, con quince huérfanos más. Allí el joven vivió un infierno: resultó que el bonzo explotaba a los huérfanos y los torturaba. Finalmente, Kurosaki consigue huir de la isla, pero esta experiencia le marcará de por vida.

El último personaje que nos queda por comentar es el de **Mitsuko Nakao**, la hija de Jūzō Nakao, de la que Gen se enamora —esta sería la parte *shōjo* de *Pies descalzos*—. La conoce en la calle cuando choca con ella y, desde entonces, no consigue sacársela de su cabeza, al punto de no poder dejar de dibujarla. No obstante saber que es hija del jefe, empiezan a salir juntos sin que el padre se entere, pues Jūzō desprecia a Gen —de hecho, hacia final del volumen lo despiden de la empresa—. Mitsuko también es una superviviente de Hiroshima y había perdido a su madre y a su hermano pequeño en el bombardeo. También ella morirá por culpa de la radiación y Gen quedará destrozado. Tras la muerte de Mitsuko, Seiga convence a Gen para que se vaya a Tokio y se convierta en un gran artista. Así termina la historia de Gen y comienza la carrera profesional de Keiji como mangaka.

5.3. ¿*Pies descalzos* es un manga periodístico?

Hasta aquí hemos visto cuál es la historia del autor de *Pies descalzos*, Keiji Nakazawa, y la de su familia, y cómo plasma en su manga este relato a través de los personajes de Gen Nakaoka y de su familia. Asimismo hemos mostrado que *Pies descalzos* no sólo es la historia de los Nakaoka, sino también la de miles de supervivientes de la bomba atómica que Keiji recoge en los personajes que hemos analizado en el apartado anterior. Con todo lo visto estamos ya en condiciones de afirmar que *Pies descalzos* es un manga autobiográfico, que mezcla ficción con no ficción y que plasma la realidad social que vivieron los ciudadanos japoneses durante la pre y la posguerra, poniendo el foco en aquellos que no tenían voz, los *hibakusha*.

Resta ahora preguntarse hasta qué punto un manga autobiográfico, realista y a la vez de ficción, puede considerarse periodístico. ¿Dónde quedan las barreras? Para poder responder a estas cuestiones debemos retroceder brevemente hasta los orígenes del periodismo cómic y

volver a considerar *Maus* de Art Spiegelman. Como vimos, con esta obra Spiegelman elevó el cómic a otro nivel porque no sólo buscaba entretener, sino también informar y formar a sus lectores, igual que Nakazawa con *Pies descalzos*. Por eso *Maus* es un ejemplo de obra que combina la autobiografía con la biografía, la ficción con la no ficción y el periodismo con el cómic. Luego llegaría Sacco con sus reportajes periodísticos en formato de cómic, consiguiendo establecer las bases de lo que sería el periodismo cómic.

En este punto es importante señalar que la obra de Nakazawa es anterior a la de *Maus* y que, de hecho, Spiegelman leyó *Pies descalzos* mientras construía su cómic. Sin embargo, como ya vimos, la historia del manga no es la misma que la del cómic y no se ha planteado la posibilidad de que haya periodismo en el manga. Es por eso por lo que para poder responder a la pregunta inicial de este apartado también debemos plantearnos esta otra: ¿en qué se parece la obra *Pies descalzos* a los cómics de Spiegelman y de Sacco? ¿Contiene elementos periodísticos? Spiegelman tiene claro que la obra de Nakazawa no es únicamente un cómic. Merece la pena traer a colación de nuevo la siguiente reflexión que ya adujimos en un capítulo anterior:

Pies descalzos me obsesiona. La primera vez que lo leí fue a finales de los años setenta, poco después de haber empezado a trabajar en *Maus*, mi propia crónica extensa sobre otra catástrofe del siglo XX. En esa época estaba enfermo de gripe y lo leí con mucha fiebre. *Pies descalzos* penetró a fuego en mi cerebro con la intensidad de un sueño febril. Me he sorprendido recordando imágenes y episodios de los libros de *Pies descalzos* con una claridad que hacía que parecieran recuerdos de mi propia vida y no de la de Nakazawa. Nunca olvidaré a la gente arrastrando su propia piel derretida mientras atraviesa las ruinas de Hiroshima, el caballo presa del pánico galopando a través de la ciudad [ver imagen 38], o los gusanos saliendo de las llagas de la cara destrozada de una niña. *Pies descalzos* aborda el trauma de la bomba atómica sin concesiones. No hay Godzillas radiactivos ni supermutantes, sólo realidades trágicas. He releído los libros hace poco y me ha alegrado descubrir que su fuerza procede de la propia obra y no simplemente de mi fiebre. O, más concretamente, procede de algo intrínseco al medio del cómic y de los sucesos que Nakazawa vivió y retrató. (PD, I, 5)



Imagen 38. PD, I, p. 264.

5.3.1. Un manga autobiográfico

Pies descalzos es la historia de Keiji explicada a través del personaje de Gen. Por lo tanto, este manga es autobiográfico, al igual que *Maus* y algunas de las obras de Sacco. En el apartado sobre el cómic de no ficción autobiográfico de este trabajo vimos que una obra como *Maus*, que incorporaba biografía (la historia del padre Spiegelman, un superviviente de los campos de exterminio nazis), autobiografía (Spiegelman aparece en el relato hablando con su padre) y memorias (las brutalidades que cometieron los nazis durante la Segunda Guerra Mundial a través del testimonio de uno de sus supervivientes), podía ser periodística. De hecho, *Maus* abrió la puerta a los cómics periodísticos. Pero ¿qué tiene que tener un cómic autobiográfico para ser periodístico?

Como señala Matos, para que un cómic sea periodístico tiene que dar voz a aquellos que no la tienen, debe buscar informar, entretener y formar al lector, dejando de lado la objetividad para buscar la autenticidad a través de la honestidad, y todo ello haciendo uso de las rutinas y herramientas periodísticas. De momento sabemos que *Pies descalzos* cumple con los dos primeros requisitos porque Nakazawa quería informar sobre qué pasó cuando cayó la bomba atómica en Hiroshima y cuáles fueron sus consecuencias dando voz a las víctimas de la catástrofe. Por lo demás, como todo buen mangaka, quería elaborar un relato que entretuviera a sus lectores hasta el punto de que no pudieran dejar de leerlo. Finalmente, también quería educar a las futuras generaciones mostrándoles las atrocidades de la guerra para que no volvieran a cometer los mismos errores.

Sacco empezó haciendo cómics autobiográficos contando sus experiencias en diferentes lugares y luego pasó a relatar las historias de las víctimas de la guerra. Sin embargo, él seguía apareciendo en sus obras en una versión estilizada de sí mismo y sin mostrar sus ojos. A través de la autorreferencialidad, el periodista buscaba romper con la objetividad reconociendo ser un sujeto para contar su propia verdad. No quería esconder sus emociones ni sus pensamientos. Por eso Sacco en sus obras no sólo asumía el papel de periodista sino que también era un personaje secundario, el narrador, el autor y el artista que dibujaba la historia.

En *Pies descalzos* también su autor adopta una multiplicidad de roles porque aparece como protagonista de la historia, asume el papel de narrador, autor y mangaka. Pero, al contrario que Sacco, Nakazawa no aparece en su manga con su nombre ni con su aspecto real. Aunque

Keiji no se ocultaba tras el anonimato, pues la gente sabía que era un manga autobiográfico, el hecho de que cambiara su nombre confundía a algunos de sus lectores más jóvenes, y esta es la razón por la que en la introducción de su autobiografía se presenta a sí mismo como el autor de *Pies descalzos* y como Gen:

Pies descalzos muestra a un niño (Gen) que el 6 de agosto de 1945 fue testigo de ese infierno mundano con la caída de la bomba atómica sobre Hiroshima, que supera los estragos de la guerra y continúa viviendo la vida desenfadadamente. Recibo cartas de mucha gente. Y cuando doy charlas –por ejemplo, en las escuelas– a menudo me preguntan: “¿Es cierta la historia de Gen?” “¿Quién sirvió de modelo para Gen?”. Bueno, ¿quién crees? (...) Yo soy el modelo para Gen. *Pies descalzos* se basa en hechos. (Nakazawa, 2010, pp. xviii-xiv)

Sin embargo, antes de que su madre muriera y de que publicara los mangas sobre la bomba atómica, durante los primeros años que vivió en Tokio Keiji no revelaba que era un *hibakusha* por temor a la reacción de los demás:

Cerré mis ojos por completo ante el bombardeo atómico, pero la discriminación de los tokiotas contra las víctimas de la bomba era terrible. Si decías que eras una víctima de la bomba de manera casual, entre amigos, ponían caras raras. Nunca había visto unos ojos tan fríos. Pensé que era extraño, pero cuando se lo mencioné a la gente del movimiento [se refiere a un grupo de *hibakushas* que conoció en Tokio], me explicaron que si alguien decía “soy una víctima de la bomba”, la gente de Tokio no tocaría la taza de té de la que había estado bebiendo porque temían contagiarse con la radiactividad (...). Así que durante seis años en Tokio guardé silencio, y cuando mamá murió y no quedó ninguno de sus huesos, me enojé mucho; tanto ella como yo nos habíamos bañado en radiactividad, cosa que eliminó hasta la médula de nuestros huesos. (Nakazawa, 2010, p. 176)

Cuando publicó *Azotado por la lluvia negra* y sus demás mangas sobre la bomba atómica lo hizo con su nombre y ateniéndose a las consecuencias porque, por un lado, podía ser detenido –recordemos lo que le advirtió su editor antes de publicar su obra magna– y, por otro, porque la gente sabría que era un *hibakusha* y sería discriminado como otros de su misma condición:

Cuando publiqué *Azotado por la lluvia negra* y otras obras, el periódico *Asahi* escribió que fui una víctima más de la bomba atómica de Hiroshima, y mi imagen como artista de manga de la bomba atómica se difundió. Una mujer bocazas del vecindario me dijo: “Venga, escribe sobre tus parientes. ¡Yo nunca deshonraría a mi familia!”. Criticó a mi esposa: “Te has casado con una víctima de la bomba. ¡Morirá pronto por las secuelas y luego estarás en un aprieto!”. Mi esposa estaba furiosa. (Nakazawa, 2010, p. 158)

Nakazawa no pretendía esconderse tras el personaje de Gen, sino usarlo para contar su historia. Además, como ya comentamos, Gen es Keiji, pero también es el héroe que al autor le hubiera gustado ser cuando ocurrió todo aquello, y es por eso por lo que hay algunas escenas del manga que difieren de lo que pasó en realidad –por ejemplo, cuando Gen presencia la muerte de sus hermanos y de su padre e intenta rescatarlos–. Si nos fijamos en el título original del manga *Hadashi no Gen*, la traducción en inglés es más exacta que la que se hizo al español: *Barefoot Gen* traducido al castellano sería “Gen descalzo”. Keiji quería que el héroe de su historia estuviera descalzo:

Retraté a mi familia como era en realidad; hice que “Gen” deambulara descalzo por el desierto atómico. Llamé al protagonista “Gen” en el sentido de la composición básica de la humanidad para que fuera alguien que no permitiría que la guerra y la bomba atómica volvieran a ocurrir. (Nakazawa, 2010. p. 163)

Al comienzo del primer volumen Gen aparece por la calle unas veces con *geta* (zapato tradicional japonés parecido a las chanclas, pero de madera) y otras sin esa especie de zueco. Cuando cae la bomba atómica, Gen está todo el tiempo descalzo⁴¹ y como consecuencia de la radiación se queda calvo [ver imagen 39]. A Keiji también se le cayó el pelo a causa de la radiactividad y los niños de su escuela en Eba se metían con él:



Imagen 39. PD, I, p.341.

⁴¹ En *Pies descalzos* el autor también dibuja a Shinji, a Ryūta y a otros niños que van apareciendo descalzos, pero no sabemos el por qué, acaso nada más que para señalar que son pequeños. Cuando Shinji caiga en manos de la *yakuza* y se reencontre con Gen empezará a llevar zapatos.

Señalaban los puntos en la parte posterior de mi cabeza donde las quemaduras finalmente se habían curado: “¡Calvito! ¡Calvito!”. Y me pegaban sólo por diversión. (Nakazawa, 2010, p. 90)

En el segundo tomo, justo después de la muerte de Tomoko, a Gen le empieza a salir pelo y también vuelve a llevar zapatos. Keiji dibuja a su protagonista descalzo como un signo de fortaleza: Gen es capaz de seguir adelante a pesar de las adversidades. Como el trigo. El trigo es un símbolo muy importante en *Pies descalzos* [ver imagen 40]. Se trata de una enseñanza que transmitió Daikichi a Gen y a sus otros hijos:

Gen, los brotes de trigo que logren asomarse al frío invierno venciendo la escarcha serán pisoteados una y otra vez. Este trigo hundirá sus vigorosas raíces en la tierra, soportará el frío, el viento y la nieve y crecerá con fuerza apuntando al cielo. Con el tiempo terminará coronándose de una espléndida espiga. Sé tú también como el trigo, hijo mío. (PD, IV, 585)



Imagen 40. PD, I, p. 9.

Keiji empieza y cierra su obra haciendo referencia a este proverbio. En el manga, cuando Gen se enfrenta al hambre, al frío, a la muerte, siempre recuerda las palabras de su padre y ello le impulsa a no rendirse. Aunque en la autobiografía Keiji no explica si ésta fue en realidad una enseñanza de Harumi, le sirve a modo de metáfora para articular todo el relato y lanzar un mensaje esperanzador: Gen es un superviviente y está dispuesto a vivir pase lo que pase. Situándose a él mismo en el centro del manga, Keiji reconoce ser un sujeto y en todo momento sabemos que la historia que nos explica está contada desde su perspectiva. Por lo tanto, como hacía Sacco en sus cómics, Nakazawa rompe con la objetividad y busca mostrarnos la verdad siendo honesto.

Pero su verdad no es la única. Esta es la razón por la que el autor no sólo nos explica la historia de Gen, sino también la de otros supervivientes de la bomba atómica. Su relato queda así articulado en torno a dos hilos narrativos (la historia de los Nakaoka y la de los niños huérfanos), de modo que el manga deja de ser meramente autobiográfico (la propia historia de Nakazawa) y se vuelve también biográfico (la historia de los Nakaoka) y todo un memorial

(las vicisitudes de los supervivientes de la bomba atómica). Como en el caso de *Maus*. El personaje de Gen sirve al objetivo de unir las diferentes partes, los diferentes relatos, y para construir un testimonio directo de la tragedia de Hiroshima.

Spiegelman creía que el cómic autobiográfico debería consolidarse como un género para adultos hasta que topó con las obras de Nakazawa y se dio cuenta de que los niños también podían comprenderlo:

Resulta extraño que, hasta el desarrollo de los cómics *underground* a finales de los sesenta, los cómics abiertamente autobiográficos no hayan constituido un género importante. Y todavía más raras son las obras que abordan abiertamente la intersección entre la historia personal y la historia universal. Tal vez era necesario disponer de un tipo de cómics para adultos para que el medio se orientase hacia la autobiografía. O eso pensaba yo, hasta que investigué más sobre la carrera de Keiji Nakazawa. En 1972 éste, que entonces tenía treinta y tres años, escribió y dibujó un relato directamente autobiográfico sobre la supervivencia a la explosión atómica de Hiroshima... ¡para una revista de cómics para niños! Tenía un título de una escalofriante franqueza: «Yo lo vi». Un año más tarde inició su serie *Pies descalzos*, una narración ligeramente novelada basada también en el testimonio directo, una historia de aventuras sobre un chico atrapado en un infierno, un *Desastres de la guerra* con bocadillos. (PD, I, 5)

5.3.2. Un manga realista y de ficción

En tanto que el periodismo es un método de interpretación de la realidad social y los géneros periodísticos las formas de representación y expresión de esa realidad, no podemos obviar el hecho de que *Pies descalzos* mezcla realidad con ficción. Entonces, ¿es que la ficción puede ser periodística? Para responder a esta pregunta debemos retroceder al principio de este trabajo y recuperar el concepto de “objetividad”, asociado habitualmente al periodismo, y el de “subjetividad”, vinculado a la literatura.

Aunque autores como Gomis consideraban que periodismo y literatura no eran compatibles, otros, como Martín Vivaldi, creían, en cambio, que los géneros periodísticos bebían directamente de los géneros literarios y que había géneros periodísticos que, tratados en

profundidad, lograban ser también géneros literarios, como en los casos del reportaje y la crónica. Y, de hecho, esto era lo que buscaban los impulsores del “Nuevo Periodismo” de los años setenta: incorporar las técnicas y recursos literarios al periodismo para ofrecer una nueva perspectiva de la realidad. Contar la realidad desde la subjetividad, incorporando la ficción. Pero insistimos: ¿hasta qué punto la ficción puede considerarse periodística?

En el caso de *Maus*, Spiegelman echó mano de las herramientas literarias para contar la historia de su padre y logró crear un nuevo lenguaje, escrito al tiempo que visual, que incorporaba la ficción -el hecho de dibujar a los personajes como ratones, gatos y cerdos-, pero mantenía el espíritu periodístico. En el capítulo anterior hemos visto cómo Nakazawa en su obra renuncia a la objetividad reconociendo ser un sujeto y, en su lugar, apuesta por la honestidad, una de las características del periodismo cómic. Pero esto no es suficiente: queda por ver si la realidad que nos muestra el mangaka la construye con información original, veraz y contrastada, el factor que para Matos determina si una obra puede llegar a ser periodística.

La realidad que nos muestra Spiegelman en *Maus* es la que le contaba su padre y, por lo tanto, en su novela hay dos líneas temporales: en la primera, aparece el autor hablando con Vladek y, en la segunda, recrea lo que le explica su padre. En este sentido, *Pies descalzos* se parece más a los reportajes de Sacco por cuanto en la obra que analizamos se cruzan dos hilos temporales: el histórico, en el que el autor describe los principales hechos que ocurren entre 1945 y 1953, y el atmosférico, en el que sitúa la historia de Gen, los lugares en los que asoma y los personajes que se cruzan en su camino. Para poder analizar el primer hilo hemos elaborado una tabla –que recogemos en los anexos⁴²– con los hechos históricos que aparecen en *Pies descalzos*, referenciando el tomo y las páginas exactas en las que se alude a ellos. Al segundo hilo nos referimos a continuación.

Y es que el contexto es fundamental en las obras periodísticas porque les aporta credibilidad y, además, orientan al lector. Sacco, recordemos, incluía en sus cómics fuentes documentales, testimonios de informantes –presenciales o no en relación con los sucesos–, reproducía los lugares, contextualizaba los hechos históricos y también incorporaba recursos como prólogos explicativos, epílogos, mapas, etc., para demostrar que lo que contaba no era ficción. Y esto es exactamente lo que encontramos en *Pies descalzos*: testimonios de *hibakushas*, recreación

⁴² Ver anexo 1, p. 141.

de la caída de la bomba atómica y de sus efectos, hechos históricos, prólogos explicativos –en el primer tomo hay un preámbulo escrito por Spiegelman y en el segundo otro redactado por el propio Nakazawa–, epílogos –en el relato el autor va introduciendo información sobre, por ejemplo, cómo vivían los coreanos en Japón y va recordando lo que sucedió con la bomba–, mapas y recortes de periódicos. Pero ¿de qué manera aparecen estos elementos en el relato? ¿Cómo los dibuja el autor?

5.3.2.1. Convertir a personas en personajes

Cuando Sacco elabora sus reportajes lo que hace es convertir a personas de carne y hueso en personajes. Como hemos dicho en varias ocasiones, para este periodista lo más importante en sus obras es conseguir humanizar a sus personajes con el objetivo de que los lectores empaticen con ellos y les importen sus historias. Para lograr este objetivo Sacco intenta ser lo más fiel posible a la realidad dibujando sus rostros, retratando sus hogares, representando sus personalidades y también mostrándolos en situaciones cotidianas.

A diferencia de Sacco, Nakazawa dibuja a sus personajes con un estilo mucho más sencillo: los hombres y las mujeres japonesas tienen todos ellos unos rasgos faciales muy similares. Por ejemplo, la cara de Daikichi nos recuerda mucho a la del señor Seiji y a la del profesor Ōta, y la de Kimiyo a la de Natsue y la de Katsuko. Sin embargo, los distinguimos a todos –menos a Ryūta y Shinji, que son exactamente iguales– por su ropa, su pelo o, en los casos del señor Seiji, Natsue y Katsuko, por sus quemaduras. A los soldados estadounidenses los representa con unas facciones más occidentales (rubios, negros, etc.), siempre con el uniforme militar y una mirada un tanto diabólica. Acerca del estilo de Nakazawa, Spiegelman explica que, pese a su sencillez, consigue humanizar a los personajes:

La fisonomía de los personajes a menudo tiende a una empalagosa dulzura, con especial énfasis en unos enormes ojos caucásicos que recuerdan a Disney y unas caras en general neoténicas. No hay que ver ese rasgo como un defecto de Nakazawa, pues su estilo de dibujo deriva de la tradición. Su arte como dibujante es algo desgarrado, incluso sencillo, y carece de muchos matices, pero cumple con su misión. Es claro y eficaz y obra el truco de magia básico de todo buen arte narrativo: los personajes

cobran vida. La mayor virtud de los dibujos es su sinceridad franca y directa. Su convicción y honestidad te permiten creer en las cosas increíbles e imposibles que ocurrieron realmente en Hiroshima. Es el arte inexorable del testimonio. (PD, I, 6s)

Nakazawa también dibuja los hogares de sus personajes y representa a éstos en situaciones cotidianas en plena guerra. Pese a hallarse en las peores circunstancias, el autor nos enseña cómo viven los Nakaoka: muestra a los padres pintando *getas*, a Gen y a Shinji jugando y trabajando en el campo con su padre, a los niños yendo al colegio y una infinidad de escenas de este tipo. Pero en medio de esta cotidianidad encontramos también un alto contenido de violencia: Daikichi pega a Shinji y Gen, Gen siempre se mete en peleas, los profesores zurren a los alumnos y también a la inversa⁴³... hay mucha sangre. Si tenemos en cuenta el mensaje pacifista que Keiji quería lanzar con su obra, el hecho de que el protagonista siempre intente arreglar sus problemas haciendo uso de la violencia es incongruente. Con respecto a este asunto Spiegelman hace la siguiente observación:

Por regla general, [en el manga] el grado de violencia es mucho mayor que en nuestros productos. El padre pacifista de Gen zurra a sus hijos con una frecuencia y una fuerza que nosotros consideraríamos sin problemas maltrato infantil en lugar de la señal de afecto deseada [ver imagen 41]. La tira en la que Gen se pelea con el hijo del presidente y le arranca literalmente los dedos de un mordisco es (disculpa, no me puedo resistir) especialmente difícil de digerir. Y, sin embargo, esas pequeñas crueldades palidecen comparadas con la gravedad de lanzar un arma nuclear sobre una población civil. (PD, I, 6)



Imagen 41. PD, I, p. 244.

⁴³ En la autobiografía Nakazawa explica cómo el día de su graduación algunos de sus compañeros decidieron vengarse de los profesores por las palizas que les habían propinado y empezaron una pelea cuerpo a cuerpo con ellos. En *Pies descalzos* el autor reproduce esta escena entre las páginas 369 y 377 del cuarto volumen. Gen interviene y defiende a los profesores; en cambio, Keiji no tomó partido. Otro ejemplo, pues, del *décalage* entre lo histórico y lo utópico en la relación del autor con su obra: en ésta, y a toro pasado, muestra muchas veces cómo *deberían* haber pasado las cosas en vez de cómo efectivamente sucedieron.



Imagen 42. PD, I, p. 33.

En definitiva, Nakazawa consigue que sus personajes le importen a la gente. Él mismo nos cuenta que hubo una temporada que dejó de escribir la serie de *Pies descalzos* porque estaba mentalmente agotado, pero entonces recibió la llamada de un reportero del periódico *Asahi* – al que llama Y. en su autobiografía– preguntándole si podía revisar su obra para documentarse sobre la bomba atómica. El periodista se presentó en su casa y se puso a leer el material mientras murmuraba y movía su silla de un lado a otro:

Sólo después entendí lo que pasaba. Y. estaba llorando mientras leía a *Gen*. Avergonzado por mostrar las lágrimas, siguió moviéndose en su silla para ocultar el hecho de que estaba llorando. Murmuraba para camuflar sus sollozos. Cuando acabó de leer *Gen* me preguntó: “¿Por qué no distribuyes *Gen* como un libro con la compañía que lo publicó en serie?”. (Nakazawa, 2010, p. 166)

Otro indicio de que sus personajes tocaban el corazón de los lectores fue la cantidad ingente de cartas que recibió, en las que también le solían preguntar si era real todo lo que dibujó sobre la bomba atómica en *Pies descalzos*.

5.3.2.2.El infierno en la tierra

El sol es un elemento importante en la obra de Nakazawa. Como explica Spiegelman en el mencionado prólogo al segundo tomo de *Pies descalzos*,

el simbolismo manifiesto es característico de los cómics japoneses; en el caso de Nakazawa, adopta la forma de un sol que reaparece sin descanso y que brilla implacablemente a lo largo de sus páginas. Es la marca del paso del tiempo, la fuente

de vida, la bandera de Japón, el recuerdo de una bomba con el calor de mil soles y un metrónomo que da ritmo a la historia de Gen. (PD, I, 6) [Ver imagen 43]



Imagen 43. PD, I, p. 299.

Hiroshima amaneció el 6 de agosto de 1945 con un sol radiante. Tras una falsa alarma, Keiji se dirigió a su escuela, pero en la entrada del colegio la madre de un compañero lo interceptó delante del muro para preguntarle algo. A las 8:15 h, el *Enola Gay* soltó a *Little Boy* sobre la ciudad:

Una luz pálida como el *flash* de una cámara, blanca en el centro, amarilla y roja en sus extremos, me envolvió. Ese destello violento me quemó las retinas y no recuerdo nada más. (Nakazawa, 2010, pp. 34s) [Ver imagen 44]

La bomba detonó a 500 metros del suelo. La explosión provocó una fuerte ráfaga de viento que destrozó todo a su paso y generó una nube enorme que alcanzó los 10 kilómetros a la redonda. De repente, las tinieblas envolvieron la ciudad:

Cuando recuperé la conciencia y abrí los ojos estaba todo completamente oscuro. Estaba confundido: “¿Eh? ¿Hace un



Imagen 44. PD, I, p. 258.

momento era plena luz del día y de repente es de noche?” (Nakazawa, 2010, p. 35)

El muro de la escuela se había derrumbado y cubría el cuerpo de Keiji. Cuando consiguió deshacerse de todas las piedras se levantó y vio a la madre de su compañero: su cuerpo se había quemado completamente y había muerto. La calle entera había quedado destruida. Instintivamente Keiji se dirigió hacia su casa. Las terribles escenas que vio durante el camino se le quedarían grabadas a fuego en la memoria. Vio a un grupo de mujeres con sus cuerpos cubiertos de cristales:

Las mujeres perforadas por trozos de vidrio estaban sangrando. Caminaban en silencio. Tenían innumerables piezas de cristal incrustadas en sus cuerpos, de modo que cada vez que daban un paso, los pedazos tintineaban. (Nakazawa, 2010, p. 36)

Los cuerpos que había por el suelo estaban calcinados y ni siquiera se podía distinguir si eran de hombres o mujeres. La calle era un desfile de formas inhumanas. Los rayos que emitió la bomba llegaron a los 9.000 grados, las personas a las que alcanzó el destello tenían el cuerpo lleno de ampollas y cuando caminaban se les desprendía la piel. El fuego empezó a extenderse por la ciudad. [Ver imagen 45]



Imagen 45. PD, I, p. 284.

Cuando Keiji consiguió reunirse con su madre y su hermana recién nacida, el cielo ennegreció y empezó a caer la lluvia negra (*black rain*) que contenía radiactividad⁴⁴. Ellos tuvieron suerte porque llovió muy poco en la zona en la que estaban. Los heridos no paraban de pedir agua, pero cuando la bebían, se colapsaban y morían. Se obsesionaron tanto con el agua que se tiraban al río y se ahogaban [ver imagen 46]. Nadie entendía qué había pasado:

Pero una cosa era segura: en un instante, una bulliciosa ciudad fue destruida y enterrada en cadáveres. Y otra cosa también: para las víctimas de la bomba que sobrevivieron el sufrimiento y la inquietud que comenzaron ese día, el 6 de agosto, duraron para siempre. (Nakazawa, 2010, p. 75)



Imagen 46. PD, I, p. 285.

Al caer la noche no había electricidad ni luces, pero todo estaba en llamas. Entre aquel infierno, Keiji, Tomoko y Kimiyo, exhaustos, se echaron a dormir. Al día siguiente empezaron a llegar camiones que repartían bolas de arroz entre la población y atendían a los heridos: aquellos que habían sufrido quemaduras se les llenaron de gusanos y las moscas envolvían los cadáveres. Los soldados cogían los cuerpos sin vida de la gente, los apilaban y los quemaban.

Agarrando los cadáveres del cuello y la cintura, los movieron hasta el camino y los pusieron en fila. Alineaban los cadáveres carbonizados como si fueran atunes en una pescadería. Algunos aún estaban conscientes, jadeando como si fueran peces de

⁴⁴ Recordemos que las personas que estuvieron expuestas a la "lluvia negra" desarrollaron enfermedades como la leucemia.

colores y señalando que querían ser salvados. Pero en el mejor de los casos, sólo vivirían una o dos horas más, así que los soldados los agarraban por el cuello y los arrastraban. (Nakazawa, 2010, p. 49s)

La quema de cadáveres prosiguió hasta dos meses después de la rendición de Japón. Al principio la población no tenía ni idea de que lo que los norteamericanos habían lanzado sobre su ciudad era la bomba atómica y la llamaban “flash-boom” por la luz blanca que emitió (Nakazawa, 2010, p. 60). Tampoco sabían que la radiactividad podía provocar enfermedades como el cáncer. Durante los siguientes meses mucha más gente murió por culpa de la radiación. Se decía que padecían el “síndrome de irradiación aguda”: empezaban a tener diarrea, a vomitar sangre y morían. Incluso aquellos que no estuvieron presentes en el momento del impacto de la bomba, pero ayudaron a recoger cadáveres, enfermaron. Se empezó incluso a extender el rumor de que si pulverizabas los cráneos de los muertos y te los comías, te podías curar. [Ver imagen 47]



Imagen 47. PD, I, p. 423.

Una vez instalados en Eba y después de reencontrarse con Kōji, Kimiyo pidió a sus hijos que fueran a buscar los huesos de Daikichi, Eiko y Susumu –en el manga Gen va solo-. El aire de Hiroshima desprendía un hedor a chamusquina y a muerte. Todo estaba destruido. En las ruinas los supervivientes ponían carteles para avisar a sus familiares de que estaban vivos y de dónde los podían encontrar. Por toda la ciudad había tanques de agua llenos de cadáveres:

Cada tanque contenía cadáveres, rojos e hinchados, como los gigantescos dioses que vigilan las entradas del templo. Examinando estos cadáveres de cerca, se podía

observar que en los casos de madre e hijo muertos los brazos de ella envolvían al niño, manteniéndolo cerca. El abrazo era firme, de modo que cuando los cuerpos sin vida se hincharon, la cara del niño quedó cubierta por los senos de la madre. Las madres habían protegido a sus hijos desesperadamente hasta el final. Con los cuerpos de hermano y hermana también se advertía que el hermano envolvía con sus brazos a la hermana y había muerto abrazándola con fuerza. (Nakazawa, 2010, p. 69) [Ver imagen 48]



Imagen 48. PD, I, p. 324.

Los niños huérfanos recogían las calaveras para venderlas a los soldados americanos y conseguir algo de dinero:

Día tras día los soldados venían a hacer “turismo atómico” desde las bases estadounidenses de Iwakuni y Kure y los huérfanos les vendían calaveras de las víctimas de la bomba atómica como *souvenirs*. (Nakazawa, 2010, p. 127) [Ver imagen 49]



Imagen 49. PD, I, p. 529.

Un mes después de la caída de la bomba atómica, los americanos instalaron el centro de investigación ABCC (*Atomic Bomb Casualty Comission*)⁴⁵ en una esquina del Hospital de la Cruz Roja Japonesa, para investigar en secreto los efectos, tanto materiales como sobre seres humanos, que tuvo la bomba atómica. Recogían muestras entre los cadáveres de la ciudad y visitaban regularmente la escuela Honkawa, a la que asistían los niños supervivientes de la bomba, para examinarlos [ver imagen 50]. Los médicos que atendían a alguna persona que había estado expuesta a la radiación la derivaban a la ABCC para realizarle pruebas. Algunos vecinos recibían amenazas y acababan llevándoselos a la fuerza. Cuando los supervivientes fallecían, los investigadores iban a las casas de sus familiares para pedirles el cadáver o contrataban a japoneses para que lo hicieran en su lugar y también se infiltraban en los crematorios para robar los cuerpos.



Imagen 50. PD, I, p. 448.

⁴⁵ Esta comisión, creada al año siguiente de la rendición de Japón a instancias del propio presidente Truman, no tenía otra misión que la de estudiar los efectos sobre la población de las bombas que asolaron Hiroshima y Nagasaki, ni proporcionaba ayuda médico-sanitaria a las personas afectadas ni tenía por objetivo investigar sobre posibles remedios para los quemados y/o irradiados. Cesó sus actividades a mediados de los años setenta.

Keiji explicaba en la autobiografía que seis años después de la muerte de Tomoko se presentó en su casa un hombre preguntando por su hermana pequeña y Kimiyo le explicó que había fallecido. El hombre les dijo que la estuvo buscando durante seis años y se marchó decepcionado:

En ese momento mamá se preguntó por qué [aquel hombre] estuvo buscando a Tomoko durante seis años. Más tarde nos dimos cuenta de que un bebé nacido inmediatamente después de lanzar la bomba era un “especimen” valioso. (Nakazawa, 2010, p. 122)

Keiji muestra en *Pies descalzos* todas y cada una de las escenas del infierno que vivieron las víctimas de la bomba atómica aquel fatídico 6 de agosto. Sin embargo, tratando de reproducir la verdad a través de sus dibujos, tal como Sacco hacía en sus obras, hubo un momento en el que las ventas del manga de Nakazawa empezaron a descender. Los lectores, sobre todo niños, eran incapaces de digerir unos dibujos tan descarnados como los que se ofrecían en *Pies descalzos*, de modo que Nakazawa decidió hacer unas ilustraciones más suaves. Creía que era más importante que el mensaje llegase aunque fuese a costa de rebajar la crudeza de las imágenes. Este cambio en los trazos lo percibimos, por ejemplo, en el retrato de Gen y su familia: tras la caída de la bomba atómica los Nakaoka apenas tenían dinero para conseguir comida; aun así, Nakazawa renuncia a dibujarlos con el aspecto esquelético que debían mostrar y les confiere un aspecto llamémosle más normal.

Una diferencia llamativa con respecto a Sacco la advertimos en el hecho de que Nakazawa no cesa de emitir juicios de valor en su manga, eso sí, siempre favorables a las víctimas. Quería denunciar las atrocidades de la guerra y cómo todas esas experiencias marcaron a los supervivientes de por vida. Las escenas que dibuja el mangaka son realistas y tenemos indicio de ello gracias a testimonios gráficos como el que hemos incluido en el anexo⁴⁶. En su manga Nakazawa recrea el paisaje completamente desolado, dibuja la procesión de muertos vivientes que deambulaban por la ciudad, las llamas que lo redujeron todo a cenizas, los cadáveres calcinados que inundaban las calles, la oscuridad, el dolor y el silencio.

⁴⁶ Ver anexo 2, p. 144.

5.3.3. Un manga periodístico

Pies descalzos comparte muchas de las características del periodismo cómic. Ya hemos visto que se trata de un manga autobiográfico, en el que el autor asume una multiplicidad de roles (protagonista, autor, narrador y artista); un manga que cuenta con información original, veraz, contrastada y contextualizada; un manga que renuncia a la objetividad en pro de la honestidad; un manga con unos personajes humanos, que da voz a los que no la tienen y consigue que las historias que nos cuentan nos importen. Como decía Spiegelman, *Pies descalzos* es un manga que no deja indiferente a quien lo lee por primera vez:

Aunque la extrañeza de los códigos y las convenciones del lenguaje del cómic japonés pueda suponer un obstáculo para el lector occidental que se enfrenta por primera vez a este libro, también constituye uno de sus principales placeres. Nakazawa es un narrador extraordinariamente diestro que sabe mantener la atención del lector mientras relata unos penosos episodios que deben ser contados. Transmite fácilmente mucha información sobre la vida cotidiana en el Japón de la guerra y la anatomía de la supervivencia sin ralentizar el ritmo de la narración. Hay una paradoja inherente en el hecho de hablar de esos placeres en el contexto de una obra que arroja luz sobre la muerte colectiva, y sin embargo la exposición al marco de referencia de otra cultura, la compasiva identificación que uno desarrolla con los protagonistas y el propio carácter de la narración resultan intrínsecamente placenteros. (PD, I, 7)

Ya lo hemos dicho: Spiegelman no era periodista, pero para crear *Maus*, una obra con un incuestionable espíritu periodístico, empleó técnicas y recursos propios de este oficio. Nakazawa tampoco era periodista; sin embargo, consiguió crear mangas, y no sólo los que tienen como temática central la bomba atómica y sus consecuencias, que mantienen este mismo espíritu de denuncia, siempre en pos de la verdad. Es asimismo el caso de *Okinawa*, un reportaje en formato manga sobre la situación de la isla y las circunstancias en las que vivían sus habitantes después de más de quince años de ocupación estadounidense. Este manga se publicó en 1971 en la revista *Shōnen Jump*.

Nakazawa pidió a su editor que le permitiese hacer un reportaje sobre Okinawa y él aceptó: le dio dinero para viajar y para el material que precisase. El mangaka consiguió pasaporte y visado⁴⁷ y, cuando llegó a la isla, quedó impactado con lo que encontró:

En la base aérea de Kadena saqué mi cámara para tomar una foto del despegue de los B-25 y un coche patrulla acudió raudo, con la luz roja encendida y guardias con carabinas. Fue una confirmación más de que Okinawa era realmente América. Les habían robado [a sus habitantes] la tierra para usarla como base, de modo que los agricultores la cultivaban en medio de un ruido increíblemente fuerte. En las calles de Koza tenían lugar frecuentes peleas raciales entre negros y blancos. Los almacenes de municiones ocupados contenían armas nucleares. Okinawa se había convertido en un campo de batalla. (Nakazawa, 2010, p. 159)

Las imágenes que vio en Okinawa le recordaron a la situación que vivió durante la guerra y el trauma le impidió seguir con su reportaje, pero al final su editor le persuadió de que siguiera adelante. Cuando lo publicó recibió muchas cartas de ciudadanos haciéndole mil preguntas sobre la isla y sus habitantes: “¿Los okinawenses hablan japonés? Pensaba que sólo hablaban inglés” (Nakazawa, 2010, p. 160). También le llegó una misiva de un hombre de las fuerzas de autodefensa advirtiéndole de que Okinawa era una base crucial para la protección de Japón: “No es algo que a ti en tu condición de artista de manga te deba preocupar” (*ibid.*).

Para llevar a cabo este manga Nakazawa se documentó bien. Se trasladó al lugar de los hechos, tomó fotografías y notas del lugar y habló con los habitantes de la isla. Quería demostrar qué es lo que había sucedido en Okinawa, descubrir la verdad y, rebuscando entre los documentos, se dio cuenta de que esta isla no fue ocupada por Estados Unidos después de la derrota de Japón, sino que cuando se establecieron las condiciones para la rendición el emperador aceptó cedérsela. Lo que Nakazawa hizo con *Okinawa* fue, para usar las mismas palabras que Matos empleó en relación con las obras de Sacco, “puro periodismo” a través del manga.

⁴⁷ La isla de Okinawa se convirtió en territorio japonés a partir de 1873. Durante la Segunda Guerra Mundial fue la única zona del país en la que se enfrentaron las tropas japonesas con las estadounidenses. Tras la rendición de Japón las tropas norteamericanas ocuparon la isla y estuvo bajo la administración de Estados Unidos hasta 1972, cuando volvió a ser japonesa. Durante este período de ocupación los japoneses necesitaban pasaporte y visado para poder visitarla.

En el caso de *Pies descalzos*, el mangaka no fue al lugar donde ocurrió la catástrofe sino que se encontraba ahí, y es ésta la razón por la que sitúa a sí mismo como protagonista del relato: nos proporciona su testimonio como superviviente. Pero el hecho de que su familia y él fueran víctimas imposibilita que Nakazawa pueda atenerse al principio de neutralidad: en todo momento se pone del lado de las víctimas y en contra de los poderes gubernamentales. En la obra está continuamente emitiendo juicios de valor, como ya hemos dicho en diversas ocasiones, lanzando mensajes en contra de la guerra, del sistema imperialista y militarista japonés y demonizando a los responsables del lanzamiento de la bomba. *Pies descalzos* no puede parecerse a las obras de Sacco en este aspecto, como tampoco lo hace en otros dos: incorpora personajes ficticios y no le hace falta entrevistar a las víctimas, puesto que tiene bien a mano los testimonios de personas que conoció a lo largo de su vida para crear a sus personajes.

Por lo tanto, aunque tiene puntos en común con los reportajes periodísticos de Sacco, la obra de Nakazawa es más similar a la de Spiegelman. Podemos considerar que *Pies descalzos* es para el manga lo que *Maus* significó para el cómic. Es, en efecto, un manga periodístico que abre las puertas a la creación de un periodismo manga. Aunque, como señala Spiegelman, la obra de Nakazawa lanza un mensaje más esperanzador que la suya:

Pies descalzos es una obra muy optimista. Nakazawa cree que su historia puede tener un efecto aleccionador y que la humanidad puede mejorar hasta el punto de actuar en su propio interés. De hecho, Gen es un héroe pequeño pero valiente que encarna virtudes como la lealtad, el coraje y la laboriosidad. La confianza de Nakazawa en la posibilidad de la bondad puede encasillar la obra como literatura infantil a los ojos de algunos cínicos, pero en realidad el artista está informando sobre su propia supervivencia: no sólo sobre los sucesos que vivió, sino sobre la base filosófica/psicológica de esa supervivencia. Su obra es humanista y humana, y demuestra y subraya la necesidad de empatía entre los humanos si queremos sobrevivir otro siglo. (PD, I, 7)

Nakazawa siempre fue fiel a la convicción de que el manga –igual que la visión utópica que se tiene del periodismo– puede cambiar el mundo y es cierto que su obra ha tenido un gran impacto, empezando por el hecho de que fue el primer manga publicado en inglés y que se ha

acabado traduciendo a más de veinte idiomas, así como por la especial circunstancia de haber sido utilizado como material didáctico en todas las escuelas de Japón⁴⁸. A lo que cabe agregar el impacto que tuvo en otras áreas de la cultura japonesa: así, entre 1976 y 1980 se hizo un *live action* de tres partes⁴⁹; luego se convirtió en un anime de dos partes (1983 y 1986)⁵⁰, e incluso en un drama televisivo (2007)⁵¹. El propio Nakazawa fue consciente de la repercusión que su obra acabaría teniendo:

Pies descalzos nació como un manga basado en mi experiencia real. Se convirtió en un libro de imágenes y un libro para niños. También se convirtió en un documental, una animación, una obra de teatro y una ópera. De hecho, Gen ha estado corriendo en muchas apariencias y formas. (Nakazawa, 2010, p. 171)

Ahora *Pies descalzos* adquiere una categoría nueva: la de manga periodístico.

5.3.4. De la ciudad en llamas a la ciudad al atardecer

Después de la publicación de *Pies descalzos* se han llevado a cabo muchos otros mangas y también animes sobre los efectos que tuvieron las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki⁵², pero hay uno en particular que mantiene el espíritu periodístico de la obra de Nakazawa veinte años después de su publicación y que tenía que figurar, siquiera por alusión,

⁴⁸ Aunque en los últimos años ha habido algunas polémicas, como la que se dio en la ciudad de Matsue en 2013. Este año, el posterior al de la muerte de Keiji Nakazawa, la Junta Educativa de Matsue propuso retirar las copias de *Hadashi no Gen* de las librerías de todas las escuelas alegando que contaba una historia de una forma no neutral, ni en lo político ni en lo ideológico, y que contenía imágenes demasiado violentas para los niños. En declaraciones al periódico *The Japan Times*, Misayo, la viuda de Nakazawa, confesó que estaba “sorprendida” con la decisión que se había tomado en Matsue, que su marido escribió y dibujo el manga “con la mayor consideración a lo que deben leer los niños” y que “no hay manera de describir la guerra sin imágenes gráficas”. Según una encuesta elaborada por este mismo diario, un total de 44 de los 49 directores de los colegios de Matsue estaban en contra de la restricción del manga. Finalmente, debido a la presión social, la Junta retiró su solicitud y *Pies descalzos* se mantuvo en las escuelas.

⁴⁹ Yamada, T. (Dir.) (1976-1980). *Hadashi no Gen*, Part 1-3 [Live Action]. Japón: Gendai Productions.

⁵⁰ Masaki, M. y Hirata, T. (Dir.) (1983/1986). *Hadashi no Gen 1-2* [Anime]. Japón: Gen Productions.

⁵¹ Nishiura, M. y Murakami, Sh. (Dir.) (2007). *Hadashi no Gen* [Drama TV]. Japón: Fuji Television Network.

⁵² Los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki crearon una especie de cultura posnuclear que afectó a diversos ámbitos artísticos (música, pintura y literatura). Las escenas de muerte y destrucción del manga *Akira* (1982-1990) de Katsuhiro Otomo y de su posterior adaptación al anime (1988) nos recuerdan las imágenes de la catástrofe. Asimismo, el creador del *gekiga* Yoshihiro Tatsumi intentó plasmar su visión de lo ocurrido en Hiroshima en el manga *Infierno* (2003). El análisis de la influencia que tuvieron estos hechos daría lugar a otro trabajo de investigación, pero hemos creído conveniente mencionar, aunque fuera en una nota a pie de página, algunas de estas obras.

en este trabajo: *Yūnagi no Machi, Sakura no Kuni* (*La ciudad al atardecer / El país de los cerezos*; 2004) de Fumiyo Kōno (n. 1968). Se trata de dos relatos cortos en formato manga que se publicaron entre septiembre de 2003 y julio de 2004 en la revista *Weekly Manga Action* y que luego se reunieron en un único volumen. En este manga la autora muestra los efectos que tuvo la bomba atómica sobre Hiroshima, tanto en los supervivientes como en sus descendientes.

En el epílogo de su obra, Kōno explica que su editor le sugirió hacer un manga acerca de la catástrofe de Hiroshima porque ella había nacido en esa ciudad:

Aunque nací y me crié en Hiroshima, no soy una *hibakusha* de primera ni de segunda generación. No tengo parientes que me hayan hablado de ello. Para mí, la bomba atómica era una tragedia del pasado y, a la vez “un problema ajeno”. Siempre lo había concebido como algo terrible, un pasado que conviene conocer, que constituye a su vez un terreno pantanoso que es mejor no pisar. Sin embargo, al venirme a Tokio, me di cuenta de que, aparte de los habitantes de Hiroshima y Nagasaki, los demás japoneses realmente no saben casi nada de aquello. No es como yo, que durante años he hecho un esfuerzo consciente por evitar saber del tema; ellos simplemente no lo saben ni han tenido ocasión de saberlo. (Kouno, 2007, p. 102)

Igual que Nakazawa, Kōno, que hasta ese momento había evitado el asunto de la bomba atómica, se vio en la doble necesidad de informar sobre todo cuanto ocurrió en Hiroshima y formar a los ciudadanos:

Me dije que no era el momento de mantenerme al margen, que, aunque no hayamos experimentado en primera persona una guerra o la misma bomba atómica, todos tenemos el deber de pensar en la paz y transmitir esos pensamientos, cada uno en su tierra, en la lengua de la época que le ha tocado vivir. Ese pensamiento me dio valor, como dibujante de manga, para crear esta historia. (Kouno, 2007, *ibid.*)



Imagen 51. Portada de *La ciudad al atardecer / El país de los cerezos* de Fumiyo Kōno.

Para elaborar esos dos relatos cortos la autora estuvo durante más de dos años documentándose acerca del tema: buscó en varias bibliotecas y archivos de Hiroshima documentos escritos y gráficos para poder recrear los lugares, leyó testimonios de supervivientes, entrevistó a algunos de ellos, investigó los hechos y tomó como modelo las obras *Azotado por la lluvia negra* y *Pies descalzos* de Nakazawa, que cita en la bibliografía de *La ciudad al atardecer / El país de los cerezos*.

El manga de Kōno está compuesto por dos narraciones ficticias, aunque basadas en testimonios de supervivientes de la bomba atómica. En la primera (*La ciudad al atardecer*), la autora cuenta la historia de Minami Hirano, una chica de 23 años que sobrevivió junto a su madre Fujimi a la tragedia de Hiroshima, en la que murieron su padre y sus dos hermanas. Diez años después de la caída de la bomba, Minami vive arrastrando esos recuerdos dolorosos, pero cae enferma por culpa de los efectos de la radiación y muere.



Imagen 52. Minami intenta seguir adelante con su vida, pero los recuerdos de la bomba siempre la acompañan. Viñeta de *La ciudad al atardecer / El país de los cerezos*, p. 22.

La segunda historia, *El país de los cerezos*, se divide en dos partes: la primera se desarrolla en 1987 y se centra en el personaje de Nanami Ishikawa, una niña pequeña que prácticamente vive sola porque su padre siempre está trabajando y su abuela y su hermano pequeño están

ingresados en el hospital. En este relato la autora nos desvela que Nanami y su hermano son en realidad nietos de Fujimi. En la segunda parte, que tiene lugar en 2004 cuando Nanami y su hermano son ya mayores, descubrimos que su padre es en realidad el hermano de Minami y que su madre, que falleció cuando eran pequeños, era una *hibakusha*, lo que explica la enfermedad del hermano de Nanami.

A diferencia de Nakazawa, Kōno aborda la catástrofe de Hiroshima con un relato amable y poético que no cuenta con las escenas explícitas de *Pies descalzos*, pero que consigue traspasar la frontera entre realidad y ficción. Después de publicar esta obra, Kōno se embarcó en otro proyecto: el manga *Kono Sekai no Katasumi ni* (*En este rincón del mundo*), que se publicó semanalmente en el *Weekly Manga Action* desde 2007 hasta 2009, después se recopiló en tres volúmenes en 2017 y también se convirtió en una película de anime de la mano del director Sunao Katabuchi⁵³. En esta obra Kōno narra la historia de Suzu, una joven de 18 años de Eba que en 1944 acepta una proposición de matrimonio y se traslada a la ciudad de Kure (Hiroshima).

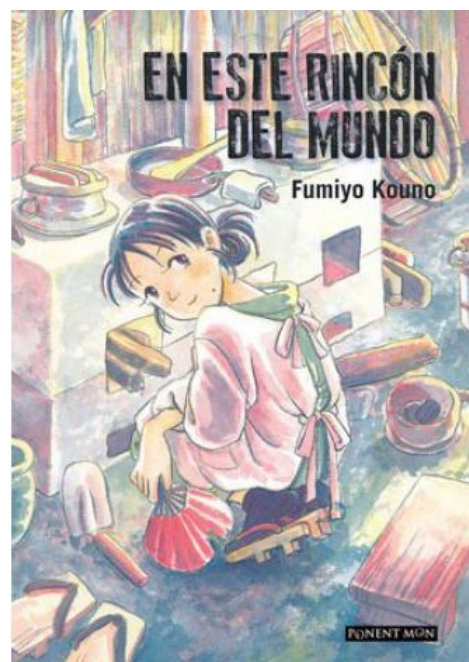


Imagen 53. Portada de *En este rincón del mundo* de Fumiyo Kōno.

Como Nakazawa con *Pies descalzos*, la obra de Kōno abarca un período temporal bastante amplio: desde 1934 hasta 1945. A través de este relato, la mangaka nos muestra la realidad social y la cotidianeidad de los japoneses durante la guerra.

Para crear esta obra Kōno siguió ahondando en la memoria colectiva de la tragedia de Hiroshima. La delicadeza de su relato se contrapone a las brutalidades que mostraba Nakazawa. En definitiva, Kōno, en sus obras, especialmente en esta que mencionamos, recoge el testigo que dejó Nakazawa con *Pies descalzos* para elaborar unos mangas con alma periodística.

⁵³ Katabuchi, S. (2017). *Kono Sekai no Katasumi ni* [Anime]. Japón: MAPPA/Genco

CONCLUSIONES

Después de haber examinado qué es periodismo y cuáles son los géneros periodísticos, de adentrarnos en los orígenes del cómic y ver cómo se convierte en un género periodístico (periodismo cómic), de revisar la historia del manga y su posible relación con el periodismo, y tras hacer un análisis exhaustivo de la obra *Pies descalzos*, finalmente llegamos al último apartado de nuestro trabajo. En éste vamos a dar respuesta a las preguntas que nos planteamos al principio de la investigación que, recordemos, eran las siguientes:

1	¿Qué elementos debe tener un documento para que podamos calificarlo de periodístico?
2	¿Puede considerarse el <i>periodismo cómic</i> un género periodístico consolidado?
3	¿El manga <i>Pies descalzos</i> puede considerarse un documento periodístico?
5	¿Existe el <i>periodismo manga</i> ?

Gracias a las lecturas que hicimos de autores que habían teorizado sobre el tema, en el primer apartado del trabajo conseguimos responder a la primera pregunta. Siguiendo las definiciones que nos proporcionaban Gomis y Martín Vivaldi, precisamos que el periodismo es un método de interpretación de la realidad social que sirve –al decir de Loayza– como una herramienta que permite visibilizar los problemas de sectores olvidados y sociedades ignoradas del mundo, es decir, que da voz a los que no la tienen.

Dentro del mundo del periodismo observamos que el profesional de la información se sitúa como el encargado de interpretar un fragmento de esta realidad: la descifra siguiendo unas rutinas (documentación, investigación, entrevistas...) y unos códigos periodísticos (buscar la verdad, objetividad, principio de neutralidad, contraste de fuentes...) y elabora un mensaje mediante el uso de un lenguaje informativo (claro, conciso, original, breve, sencillo...) que

permite hacerlo inteligible al público en general. El medio de comunicación recoge este mensaje, lo descodifica, elabora, combina, transforma y emite a las masas.

Si el periodismo es un método de interpretación de la realidad social y el periodista el encargado de interpretarla, los géneros periodísticos son los canales de comunicación que permiten descifrarla y comprenderla mejor, las categorías en las que se clasifican los textos o piezas periodísticas. Como vimos, hay posiciones muy dispares acerca de la clasificación de los géneros periodísticos –unos autores opinan que beben de los géneros literarios y otros que esta combinación no es posible–, pero todos coinciden en que cada uno tiene sus propias características y un *modus operandi* distinto: unos están sometidos a la inmediatez, como la noticia; otros requieren de un trabajo de contextualización más extenso y analítico, como el reportaje, y en algunos se pueden emitir juicios de valor, como en la crónica o el artículo de opinión. Por lo tanto, sea cual sea el género, para que un documento sea periodístico debe cumplir con las funciones principales del periodismo –informar, formar y entretener–, usar un lenguaje informativo y seguir las rutinas y códigos periodísticos.

Sin embargo, al llegar al apartado del periodismo cómic descubrimos que puede hacerse periodismo renunciando a algunos de sus códigos tradicionales. Como confirmaba Matos en su libro, el cómic periodístico surge como un subgénero dentro del cómic de no ficción. Gracias a *Maus* el cómic deja de ser un formato sólo de entretenimiento para convertirse en un medio de comunicación que también es capaz de informar y formar. Y es con las obras de Sacco con las que se consolida como un nuevo género periodístico: el periodismo cómic combina la fuerza de lo gráfico con las rutinas, las herramientas y los códigos periodísticos, pero cambia la inmediatez por el *slow journalism*, rompe con la objetividad para dar paso a la honestidad, es mucho más reflexivo, da voz a las víctimas y, ante todo, busca llegar a la verdad.

Se trata de un género que tiene unas características propias que difieren de algunas normas periodísticas tradicionales –como sería el caso de la autorreferencialidad, por la que el periodista se introduce en el relato– y que aparece en un momento de crisis del periodismo en que surge toda una generación de periodistas que plantean un “Nuevo Nuevo Periodismo”, más cercano y accesible, que experimenta con nuevos formatos. Aunque los reportajes periodísticos de Sacco fueron los precursores, esta corriente ya ha reunido a muchos más

adeptos –sería el caso de la dibujante americana Sarah Glidden o el del australiano Josh Neufeld, entre tantos y tantos otros– e, incluso, en los últimos años se han creado revistas que recogen estos cómics periodísticos, como la francesa *La Revue dessinée* o la americana *The Nib*. Por lo tanto, la respuesta que damos a la segunda pregunta de nuestro trabajo es afirmativa: sí, el periodismo cómic es un género periodístico consolidado.

Si, tal como hemos podido comprobar, el cómic puede ser periodístico y el manga es la variante japonesa del cómic, ¿puede haber mangas periodísticos? En el análisis hemos visto que el cómic y el manga tienen orígenes diferentes: el primero empezó siendo un formato para niños mientras que el manga está arraigado en la historia y la cultura de Japón, siempre ha sido un género transversal y, aunque ha recibido influencias del cómic, cada género que lo compone tiene unas características narrativas (ritmo narrativo lento) y estilísticas (da más importancia a las imágenes que al texto) que lo distinguen. Por lo tanto, lo que dejamos claro es que “manga” no es exactamente sinónimo de “cómic”. Por eso, para averiguar si existían los mangas periodísticos decidimos hacer un análisis de una obra de manga realista –puesto que la finalidad del periodismo es interpretar la realidad– que ha tenido una gran repercusión tanto en su país de origen como en el plano internacional y nos planteamos la tercera pregunta: ¿*Pies descalzos* puede considerarse un documento periodístico? Lo que nos llevó a preguntarnos: ¿*Pies descalzos* comparte características con obras del periodismo cómic?

Al principio del análisis demostramos que *Pies descalzos* tenía espíritu periodístico: cuando Nakazawa creó este manga no sólo quería entretener, sino también informar y formar a la población acerca de la tragedia de la bomba atómica en Hiroshima y dar voz a las víctimas de la catástrofe. Además, para llevarla a cabo Keiji –que no era periodista– echó mano –igual que Spiegelman– de rutinas periodísticas: se documentó, investigó y usó testimonios reales de *hibakushas*. Sin embargo, al tratarse de un manga autobiográfico que mezcla realidad con ficción –lo que parecería contrariar algunos criterios periodísticos–, tuvimos que ahondar en si el hecho de ponerse a sí mismo en el centro del relato ensombrecía la verdad y hasta qué punto la ficción podía considerarse periodística.

En este punto iniciamos la comparación entre los principales rasgos del manga de Nakazawa y las características más idiosincrásicas de las obras del periodismo cómic y descubrimos que

había similitudes entre unas y otras: el autor aparece en el relato (autorreferencialidad), sustituye la objetividad por la honestidad, consigue humanizar a los personajes que dibuja, utiliza dos hilos narrativos (histórico y atmosférico), emplea recursos como prólogos, epílogos, mapas y documentos para demostrar que lo que cuenta no es ficción y el dibujo es realista –aunque los personajes sean muy parecidos entre sí–. Mas, por otro lado, también encontramos diferencias: al tratarse de la vida del autor –la historia de Gen es la historia de Keiji Kazanawa–, no está exenta de juicios de valor y, por lo tanto, deja de lado el principio de neutralidad al que Sacco siempre es fiel.

Por este motivo, al final del capítulo aclaramos que *Pies descalzos* es un manga periodístico –a medio camino entre el reportaje y la crónica–, pero que no está al nivel de los reportajes periodísticos de Sacco que, por el hecho de ser periodista, sabe cómo emplear las herramientas de esta profesión, sino que es una obra más parecida a *Maus* por cuanto mezcla biografía, autobiografía, memorias, realidad y ficción. Además, Nakazawa consigue ir más allá con su manga porque, como hemos visto, es un fiel reflejo de la sociedad japonesa de su época y de los valores que la regían. Por lo tanto, a la tercera pregunta contestamos lo siguiente: *Pies descalzos* es uno de los precursores del manga periodístico que, como el cómic de Spiegelman, permite abrir el camino a la creación de otras obras de este género. Lo que nos lleva a plantearnos la última cuestión: ¿existe el periodismo manga?

Aunque hemos demostrado que *Pies descalzos* es un manga periodístico, no podemos confirmar al cien por cien la existencia del periodismo manga. Pero lo que sí podemos decir es que con este trabajo hemos corroborado que *puede* haber periodismo en el manga, que existen géneros del manga –como el *gekiga*– que permiten abordar historias más realistas, que existen mangas que pueden ser periodísticos y, en concreto, que la obra de Nakazawa supuso un hito en la historia del manga, que permitió explorar las potencialidades de este género y que ha tenido influencia en otras obras con alma periodística, como es el caso de *La ciudad al atardecer* / *El país de los cerezos* de Fumiyo Kōno.

Sin embargo, para poder determinar si realmente existe el periodismo manga como un género periodístico debemos investigar y examinar muchas más obras. De momento, después del análisis –más ambicioso– de *Pies descalzos* y –sólo fugazmente– de *La ciudad al atardecer* /

El país de los cerezos, vemos que se trata de mangas periodísticos que apuestan por un periodismo lento, reflexivo, honesto, detallista, con unos personajes humanos, con unas historias repletas de simbolismos, muy arraigados en la cultura japonesa, aptos para jóvenes y adultos, y que dan voz a los que no la tienen. Al final de su libro, Matos decía que los cómics periodísticos

van más allá del mero estilo reportajeado, convirtiéndose, a medida que surgen más propuestas similares a las de Sacco, en una forma particular y propia de informar, en un género independiente que deja de lado discusiones sobre la subjetividad y la objetividad porque se trata de un periodismo honesto. (Matos, 2017, p. 227).

Nos queda por ver si hay otros mangas que cumplan las características de las obras de Nakazawa y Kōno de forma que puedan ser calificados de periodísticos, con vistas a determinar *si realmente existe* el periodismo manga con la amplitud y la conciencia que caracterizan el periodismo cómic (lo que exigirá una investigación posterior). Sí, en cambio, creemos haber demostrado –y era un primer paso indispensable– que, así como Joe Sacco es un periodista y un dibujante que hace periodismo, Keiji Nakazawa es un mangaka que hace también periodismo.

BIBLIOGRAFÍA

Nota: Para confeccionar esta sección hemos utilizado las normas de referenciación bibliográfica de la *American Association of Psychology* (APA) en su sexta edición. En aquellos (pocos) casos en los que el tipo de fuentes no está contemplado por esta normativa hemos procurado respetar el espíritu de la misma. También siguen la normativa APA las referencias internas del trabajo (excepto las referencias al manga *Pies descalzos* y a sus imágenes, que se citan como PD seguido del número del tomo –en cifras romanas– y la página –en arábigas–).

Alcoba López, A. (1988). *Periodismo gráfico*. Madrid: Ed. Fragua.

Aldunate, A. F. (1989). *Géneros periodísticos*. Santiago de Chile: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Aoki, D. (17 de marzo de 2017). Ganbatte! The Fight for Children's Hearts. *Liveaboutdotcom*. Recuperado de <https://www.liveabout.com/manga-goes-to-war-2282751> (última consulta: 20/4/2019).

Astucuri Alarcon, P. R. (2016). *La noticia a través del cómic en El Comercio: Análisis de 'Malala' y 'Ni una menos'* (trabajo de fin de grado). Universidad Jaime Bausate y Meza, Lima, Perú. Recuperado de https://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/UJBM_b096bd2eab7575070f62a76dc581f331 (última consulta: 16/3/2019).

Ayén, X. (7 de mayo de 2018). Los nietos reporteros de Tom Wolfe. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180517/443629359220/tom-wolfe-periodismo-herederos-reportaje.html> (última consulta: 21/2/2019).

Benedict, R. (2003). *El crisantemo y la espada*. Madrid, España: Alianza Editorial (ed. orig.: 1946).

Berndt, J. (1996). *El fenómeno manga*. Barcelona, España: Ediciones Martínez Roca.

- Cebrián Herreros, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid, España: Editorial Ciencia 3.
- Comité de Publicación Hiroshima-Nagasaki (1979). *Hiroshima-Nagasaki. Un testimonio gráfico de la destrucción atómica*. Tokio, Japón: Comité de Publicación Hiroshima-Nagasaki.
- Criado, M. A. (8 de agosto de 2015). Hiroshima y Nagasaki, 70 años de efectos secundarios. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/08/08/ciencia/1439021562_402040.html (última consulta: 13/4/2019).
- Díaz Alonso, G. (10 de septiembre de 2012). Los superhéroes se alistan: el cómic como propaganda política en la II Guerra Mundial y en la Guerra Fría. Recuperado de <https://blogdesuperheroes.es/reflexion-los-superheroes-se-alistan-el-comic-como-propaganda-politica-en-la-ii-guerra-mundial-y-en-la-guerra-fria/> (última consulta: 26/2/2019).
- Espiña Barros, D. (2014). Apuntes a "Notas al pie de Gaza". El cómic periodístico de Joe Sacco. *Cuco, Cuadernos de cómic*, 2 (abril), 92-108. Recuperado de http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/Apuntes_a_Notas_al_pie_Gaza_cuco2.pdf (última consulta: 22/2/2019).
- Fernández Simón, M. (2016). Uchuraccay: la memoria en cómic. *Infoamérica: Iberoamerican Communication Review*, 10, 57-68. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5711287> (última consulta: 12/1/2019).
- Gomis, L. (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona, España: Ed. Paidós Ibérica.
- González, R. (16 de octubre de 2013). Robert Crumb: el lisérgico y depresivo padre del cómic underground. Recuperado de <https://www.revistacactus.com/robert-crumb-el-lisergico-y-depresivo-padre-del-comic-undergroud/> (última consulta: 11/5/2019).
- González-Linares, M. (23 de enero de 2017). El humor en los tiempos de "Weirdo". Recuperado de <http://amberesrevista.com/el-humor-en-los-tiempos-de-weirdo/> (última consulta: 11/5/2019).

- Gravett, P. (2004). *Manga: La Era del Nuevo Cómic*. Madrid, España: H. Kliczkowski-Onlybook.
- Hane, M. (2017). *Breve historia de Japón*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Jaffe, M. (26 de septiembre de 2013). Using Graphic Novels in Education: Barefoot Gen. Recuperado de <http://cblfd.org/2013/09/using-graphic-novels-in-education-barefoot-gen/> (última consulta: 11/2/2019).
- Kenning, T. (21 de enero de 2013). Barefoot in Hiroshima. *Literary Traveler*. Recuperado de <https://www.literarytraveler.com/articles/barefoot-in-hiroshima/> (última consulta: 24/4/2019).
- Kouno, F. (2007). *La ciudad al atardecer / El país de los cerezos*. Barcelona, España: Ediciones Glénat.
- Liñán Ávila, É. (2006). *Géneros periodísticos*. México: Porrúa-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lluch-Prats, J. Martínez Rubio, J. y Souto, L.C. (Eds.) (2016). *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea. Anejos de Diablotexto Digital*, 1. Valencia, España: Publicacions digitals de la Universitat de València. doi: [10.7203/anejosdiablodigital-1](https://doi.org/10.7203/anejosdiablodigital-1).
- Loayza Sánchez, G. A. (2008). *Elaboración de un relato periodístico en formato de historieta que incluya las características propias del arte secuencial que combina textos con imágenes* (tesis de grado). Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. Recuperado de <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/1486> (última consulta: 21/2/2019).
- Lomsacov, P. I. (2018). La verdad dibujada. Un análisis de la verosimilitud en el Cómic-Periodismo de Joe Sacco. *Caracol*, 15(14), 188-233. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6558097> (última consulta: 26/12/2018).
- López Hidalgo, A. (2016). El periodismo que contará el futuro. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 131 (abril-julio), 239-256. Recuperado de

- <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2733/2746> (última consulta: 27/12/2018).
- Madrid, D. y Martínez, G. (2010). *El manga i l'animació japonesa*. Barcelona, España: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- Martín Vivaldi, G. (1993). *Géneros periodísticos*. Madrid, España: Ed. Paraninfo.
- Martínez Albertos, J. L. (1974). *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Barcelona, España: A.T.E.
- Matos Agudo, D. (2015). *El cómic como género periodístico: De Art Spiegelman a Joe Sacco* (tesis doctoral). Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=62849> (última consulta: 28/12/2018).
- Matos Agudo, D. (2016). El cómic periodismo como testigo: memoria y desmemoria. En Lluç-Prats et al. (Eds.) (2016). *Las batallas del cómic* (pp. 248-264). Valencia, España: Publicacions digitals de la Universitat de València. doi: [10.7203/anejosdiablodigital-1](https://doi.org/10.7203/anejosdiablodigital-1).
- Matos Agudo, D. (2017). *Periodismo cómic. Una historia del género desde los pioneros a Joe Sacco*. Salamanca, España: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- McDonald, A.T. y McDonald, V. S. (2018). *Paul Rusch in Postwar Japan. Evangelism, Rural Development, and the Battle against Communism*. Lexington (Kentucky), USA: The University Press of Kentucky.
- Meléndez Malavé, N. (2004). *Humor gráfico y cómic ante la guerra: entre la propaganda y la contestación*. Málaga: Ediciones de la Universidad de Málaga. Recuperado de <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/05/HumoryGuerra.htm> (última consulta: 15/5/2019).
- Nakazawa, K. (2010). *Hiroshima. the Autobiography of Barefoot Gen by Nakazawa Keiji*. Lanham (Maryland), USA: Rowman & Littlefield.

- Nakazawa, K. (2015). *Pies descalzos. Una historia de Hiroshima 1*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Nakazawa, K. (2015). *Pies descalzos. Una historia de Hiroshima 2*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Nakazawa, K. (2015). *Pies descalzos. Una historia de Hiroshima 3*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Nakazawa, K. (2015). *Pies descalzos. Una historia de Hiroshima 4*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Parratt, S. F. (2008). *Géneros periodísticos en prensa*. Quito, Ecuador: Editorial “Quipus”-CIESPAL.
- Sacco, J. (2014) (entrevistado por D. Espiña Barros). Joe Sacco: “Yo entiendo el periodismo como el primer escalón de la historia”. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2014/06/joe-sacco-yo-entiendo-el-periodismo-como-el-primer-escalon-de-la-historia/> (última consulta: 27/2/2019).
- Sacco, J. (2014). *Reportajes*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Santiago, J. A. (2013). *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Barcelona, España: Comanegra.
- Snitzky, D. (2015). How the Emperor Became Human (and MacArthur Beame Divine). The end of divine rule in postwar Japan, and the absolute power of General MacArthur. *Longreads*. Recuperado de <https://longreads.com/2015/11/11/how-the-emperor-became-human-and-macarthur-became-divine/> (última consulta: 2/5/2019).
- Spiegelman, A. (2007). *Maus*. Barcelona, España: Random House Mondadori.
- Vergel Loo, L. P. (2008). *Imágenes de la caricatura política en época electoral: la campaña presidencial de 2001* (tesis doctoral). Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/1288> (última consulta: 1/3/2019).

ANEXOS

ANEXO 1: TABLA DE HECHOS HISTÓRICOS

Esta tabla de elaboración propia contiene referenciados los hechos históricos que aparecen en los cuatro tomos de *Pies descalzos*.

Fecha	Hecho histórico	Descripción	Referencia
1937-1945	Guerra del Pacífico	El conflicto empezó con la Segunda Guerra sino-japonesa y se complicó con la Segunda Guerra Mundial.	Vol. I, p. 10
1942-1946	Proyecto Manhattan	Proyecto estadounidense para la investigación y el desarrollo de la primera bomba nuclear.	Vol. I, p. 113
1/4/1945	Desembarco tropas estadounidenses en Okinawa	Okinawa fue la única zona en la que se enfrentaron tropas japonesas y estadounidenses. Tras la rendición de Japón, pasó a estar bajo administración de los EE.UU hasta 1972.	Vol. I, pp. 118-119
29/10/1944	Primer ataque <i>kamikaze</i>	La primera misión del comando especial de ataque <i>kamikaze</i> culminó con el impacto de los cazas de cinco hombres de la Unidad Shikishima contra naves estadounidenses.	Vol. I, p. 161
23/6/1945	Ataque Okinawa	En Okinawa murieron 190.000 soldados japoneses y 100.000 civiles.	Vol. I, pp. 188-189
16/7/1945	Primer ensayo de la bomba atómica	La prueba de la bomba atómica <i>Gadget</i> se llevó a cabo en la zona oeste de Nuevo México.	Vol. I, p. 210-213
26/7/1945	Declaración de Potsdam	Acuerdo firmado por Estados Unidos, Gran Bretaña y China, en el que se especificaban los términos de la rendición de Japón	Vol. I, p. 214
6/8/1945	Caída de la bomba atómica en Hiroshima	Unas 66.000 personas murieron por el impacto de la bomba y unas 70.000 resultaron heridas	Vol. I, pp. 257-260
9/8/1945	Caída de la bomba atómica en Nagasaki y ataque del ejército rojo en Kwantung	La Unión Soviética rompió el pacto de no agresión con Japón y el ejército rojo se abalanzó sobre el ejército de Kwantung, una sección del ejército imperial establecido en Manchuria. Esto llevó a la rendición de Japón.	Vol. I, pp. 297-298

15/8/1945	Rendición de Japón	Discurso del emperador Hirohito por radio anunciando la rendición de Japón.	Vol. I, pp. 714-721
30/8/1945	Llegada del general MacArthur a Japón	El general Douglas MacArthur aterriza en el aeropuerto de Atsugi y se convierte en la máxima autoridad del país nipón.	Vol. II, p. 10
6/8/1947	Celebración de la primera fiesta de la paz	La Ceremonia Conmemorativa por la Paz se celebra cada año desde 1946 en Hiroshima.	Vol. II, pp. 234-237
7/12/1947	Visita del emperador a Hiroshima	Los ciudadanos de Hiroshima salieron a la calle a recibir al emperador Hirohito.	Vol. II, pp. 350-351
7/12/1941	Ataque a Pearl Harbor	La Marina Imperial Japonesa atacó por sorpresa la base naval norteamericana de Pearl Harbor. Murieron más de 2.400 personas.	Vol. III, p. 324
1950-1953	Guerra de Corea	Conflicto armado entre la República de Corea (Corea del Sur) y la República Popular Democrática de Corea (Corea del Norte).	Vol. III, pp. 481-485
1949	Fundación Hiroshima Carp	Como parte del proceso de reconstrucción de la ciudad tras la caída de la bomba, se creó el equipo profesional de béisbol Hiroshima Carp.	Vol. III, p. 497
6/8/1950	Prohibición celebración de la fiesta de la paz	Unos 3.000 policías se concentraron por toda la ciudad para evitar la manifestación que se llevaba haciendo todos los años por la paz en Hiroshima en la fiesta conmemorativa.	Vol. III, pp. 566-569
1952	<i>Red purge</i>	“Caza de brujas” que ordenó el general MacArthur en 1952 y por la que se desposeyó a más de 10.000 comunistas de sus puestos de trabajo.	Vol. III, pp. 594-597
30/12/1950	Bomba atómica en Corea	El presidente Harry S. Truman da luz verde al uso de la bomba atómica en la Guerra de Corea.	Vol. IV, pp. 167-168
1952	El general MacArthur se va de Japón	El general regresó a Washington D.C y Japón se convirtió en un Estado independiente.	Vol. IV, p. 281
28/4/1952	Tratado de Paz con Japón	Tratado de paz de San Francisco entre las Fuerzas Aliadas y Japón que sirvió para poner fin oficial a	Vol. IV, p. 341

		la Segunda Guerra Mundial.	
6/8/1952	Publicación de las primeras fotografías de la bomba atómica	La revista <i>Asahigraph</i> publica por primera vez en Japón un número especial con las fotografías de los daños causados por la bomba atómica.	Vol. IV, p. 341
9/4/1952	Accidente aéreo de Mokusei	El avión se estrelló en el monte Mihara y murieron 37 personas.	Vol. IV, p. 341
1/3/1952	<i>Bloody May Day</i>	Los policías antidisturbios usaron las armas para sofocar las manifestaciones en contra del Tratado de Paz. La del 1 de mayo fue la más sangrienta y murieron dos personas.	Vol. IV, p. 342
14/3/1952	Disolución cámara baja	En 1952 hubo un complot para asesinar al primer ministro Shigeru Yoshida. Yoshida los llamó a todos “cabrones” en la cámara baja y ésta se tuvo que disolver.	Vol. IV, p. 342
27/7/1952	Alto el fuego en la Guerra de Corea	Corea del Norte y Estados Unidos firmaron el Acuerdo de Armisticio de Corea para cesar con las hostilidades.	Vol. IV, p. 450
12/8/1953	Manifestación contra la prueba de la bomba de hidrógeno	La Unión Soviética lanza la bomba de hidrógeno en su base de pruebas de Kazajistán.	Vol. IV, p. 500

ANEXO 2: FOTOGRAFÍAS DE LA BOMBA ATÓMICA

En este anexo hemos incluido fotografías reales y dibujos de algunos supervivientes sobre el impacto que tuvo la bomba atómica en Hiroshima. Este material lo hemos extraído del libro *Hiroshima-Nagasaki. Un testimonio gráfico de la destrucción atómica* con vistas a compararlas con algunas de las viñetas que hizo Nakazawa y demostrar que lo que dibujó era realista. Advertimos que estas fotografías son duras y pueden herir sensibilidades.

Imagen 1: La Cúpula de la bomba atómica



►Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 144s.

▼ Extraída de PD, I, p. 300s.

La fotografía superior muestra una vista de la Cámara de Comercio e Industria de Hiroshima tomada a finales de septiembre por Matsumoto Eiichi. En la imagen inferior aparece Gen contemplando cómo ha quedado la ciudad tras la caída de la bomba atómica. En ambas aparece la “Cúpula de la Bomba Atómica” destruida.

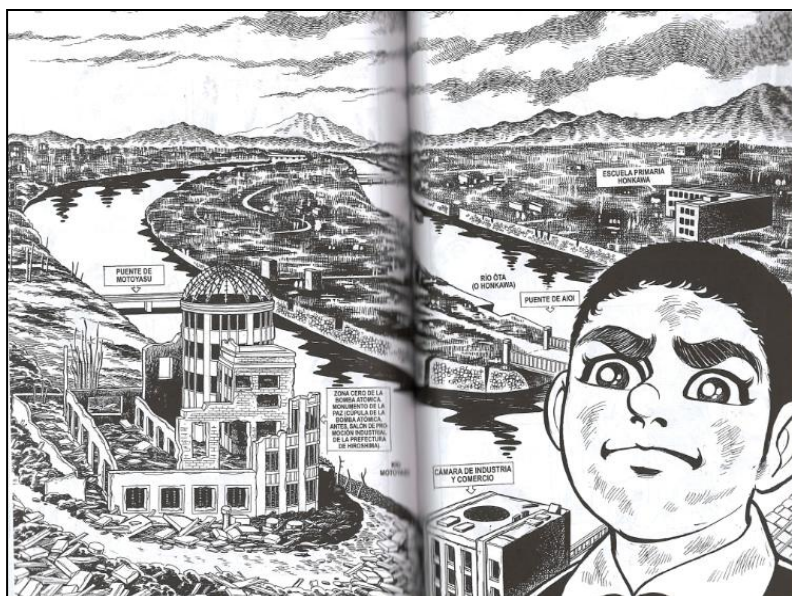
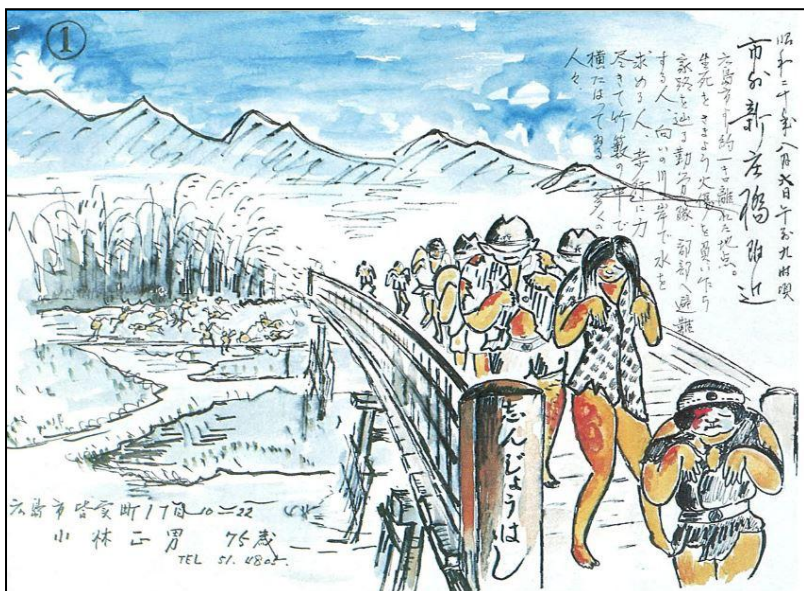


Imagen 2: La procesión de fantasmas



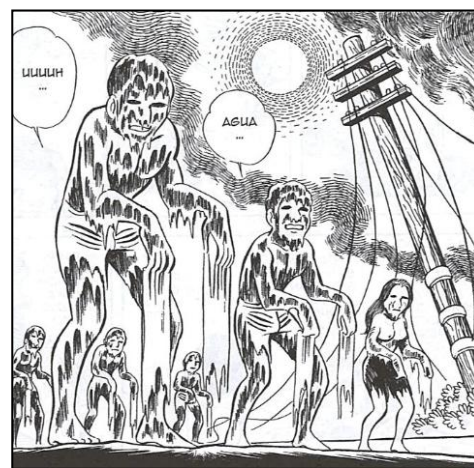
♣ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 70.



♣ Extraída de PD, I, p. 279.



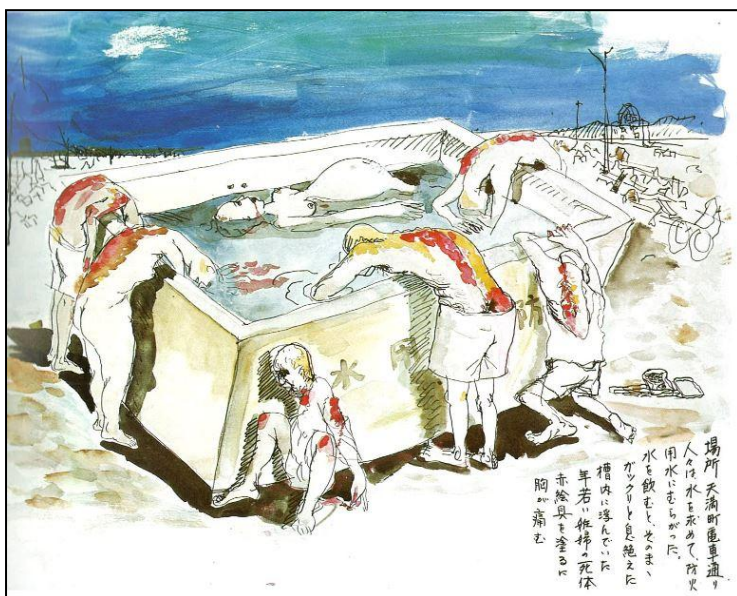
♣ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 71



♣ Extraída de PD, I, p. 293.

Las pinturas de la izquierda fueron elaboradas por dos *hibakushas*: la superior pertenece a Masao Kobayashi (46 años en 1945) y la inferior es de Kishirō Nagara (40 años en 1945). En la primera Kobayashi muestra a víctimas que pasaban por el puente *Shinjō-bashi* y en la segunda aparece un grupo de alumnos con su maestra que estaban caminando hacia la escuela *Koi* en busca de asilo. La ropa se les había quemado por completo y tenían el cuerpo bañado por la *black rain*. En las imágenes de la derecha Nakazawa nos muestra la ciudad de Hiroshima destruida y en llamas mientras una “procesión de fantasmas” va caminando tratando de huir del infierno. La gente no lleva ropa porque se les ha quemado y la piel se les desprende del cuerpo.

Imagen 3: Las personas ahogadas



↑ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 81.



↑ Extraída de PD, I, p. 324.



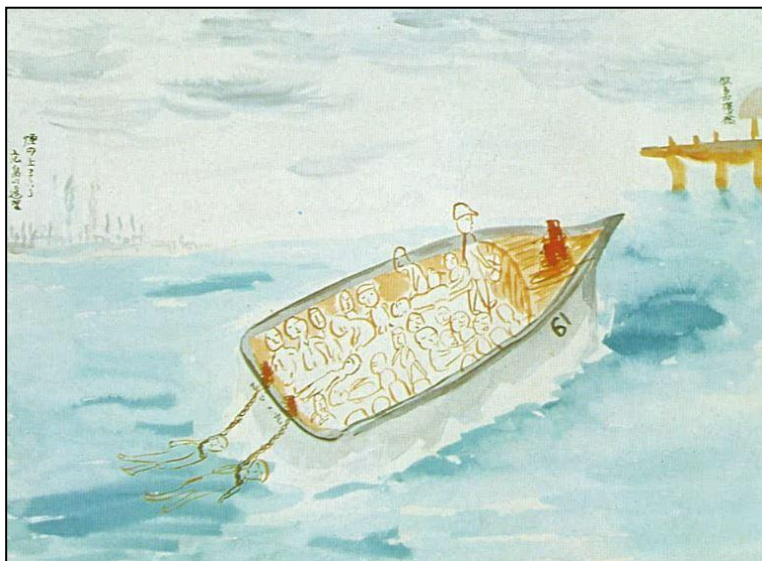
↑ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 73.



↑ Extraída de PD, I, p. 244.

Las pinturas de la izquierda fueron elaboradas por dos *hibakushas*: la superior pertenece a Kiaki Ono (16 años en 1945) y la inferior es de Zenkō Ikeda y Chieko Ikeda, un matrimonio que perdió a su hijo de un año y tres meses el día de la caída de la bomba atómica. En ambas imágenes advertimos claramente la desesperación de las víctimas. Como nos explicaba Keiji en su autobiografía, los heridos se obsesionaban con beber agua y después de tomarla morían. Algunos se tiraban al río y se ahogaban. En los dibujos de la derecha Gen observa a la gente que ha muerto en los pozos de agua quemados por el fuego y también la cantidad ingente de cadáveres que la corriente transporta por el río.

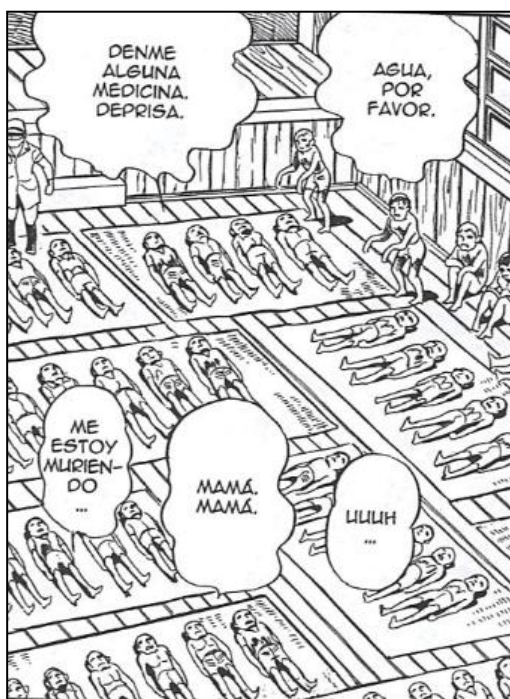
Imagen 4: Ninoshima



↑ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 85.



↑ Extraída de PD, I, p. 385.



↑ Extraída de PD, I, p. 388.



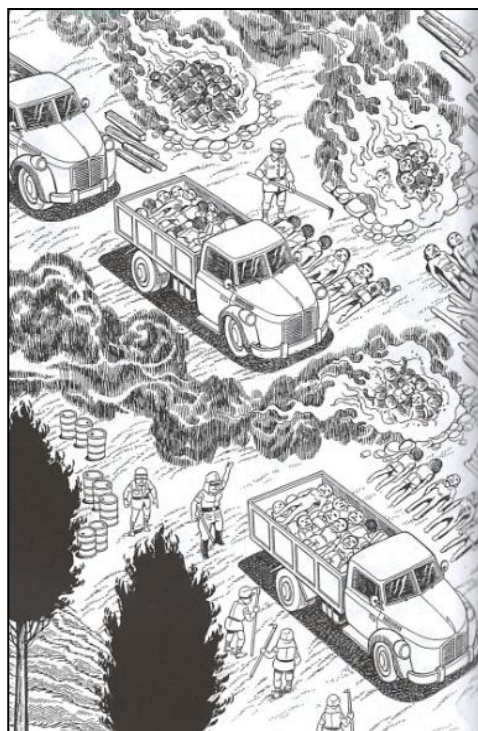
↑ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 48.

Tras la caída de la bomba atómica, una gran parte de los heridos fueron trasladados a la isla de Ninoshima, a unas tres millas de Hiroshima, en la que había una estación de cuarentena del Ejército de Tierra. En los dos dibujos superiores —el de la izquierda, elaborado por Iwao Fukui (30 años en 1945), y el de la derecha, por Nakazawa— vemos cómo los botes se llevaban a los heridos a la isla. En la parte inferior tenemos el dibujo de *Pies descalzos* en el que Nakazawa muestra cómo atendían a las víctimas de la bomba en Ninoshima y una fotografía de un hombre moribundo con todo el cuerpo quemado tomada por Masayoshi Okuna el 7 de agosto en la estación de cuarentena de la isla. Se trasladaron a más de veinte mil personas para ser atendidas.

Imagen 5: La quema de cadáveres



↑ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 132.



↑ Extraída de PD, I, p. 638.



↑ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 136.



↑ Extraída de PD, I, p. 639.

La quema de cadáveres continuó hasta dos meses después de la rendición de Japón: así lo recrea Nakazawa en sus viñetas. La fotografía superior izquierda la hizo Hajime Mitake el 12 de agosto de 1945 ante los Almacenes Fukuya, un lugar que daba a la calle principal de la ciudad de Hiroshima y que tras la caída de la bomba se convirtió en un campo de incineración. La inferior se publicó en el periódico *Chūgoku* en julio de 1952, siete años después del bombardeo, tras una exhumación de restos que se hizo en cinco lugares de Saka-machi, Aki-gun, en la que se encontraron 156 cadáveres enterrados, 60 abandonados y 36 enterrados después de la incineración.

Imagen 6: La destrucción



Esta fotografía pertenece al ejército de los EE.UU y fue tomada en marzo de 1946, ocho meses después del bombardeo en Hiroshima. En la imagen se observan los restos que quedaron de la Cúpula de la Bomba Atómica. El suelo está lleno de tejas y lápidas destrozadas. Encontramos muchas escenas parecidas a ésta dibujadas en *Pies descalzos*. Un ejemplo sería la que hemos incluido en esta página.

↑ Extraída del libro *Hiroshima-Nagasaki*, p. 192s.

▼ Extraída de PD, I, p. 420.

